



# Testimoniare tramite la letteratura: analisi stilistica e confronto tra *Se questo è un uomo* di Primo Levi e *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu

Lucrezia Filippini

## ► To cite this version:

Lucrezia Filippini. Testimoniare tramite la letteratura: analisi stilistica e confronto tra *Se questo è un uomo* di Primo Levi e *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu. Literature. 2014. dumas-01003730

**HAL Id: dumas-01003730**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01003730>**

Submitted on 10 Jun 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA – UNIVERSITÉ STENDHAL-  
GRENOBLE 3

TESI DI LAUREA MAGISTRALE  
IN FILOLOGIA MODERNA

Testimoniare tramite la letteratura

Analisi stilistica e confronto tra *Se questo è un uomo* di Primo Levi e *Un anno  
sull'altipiano* di Emilio Lussu

Relatori: Chiar. mi Prof. Enzo Neppi e Guido Baldassarri

Laureando: Lucrezia Filippini  
1061541

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

*Ringrazio i miei due relatori, Enzo Neppi e Guido Baldassarri.*  
*Ringrazio il Prof. Leonardo Casalino per la sua disponibilità e il suo prezioso aiuto.*  
*Ringrazio i miei parenti e amici più cari per il loro sostegno.*



## INDICE

Criteri per le note a piè di pagina ed edizioni di riferimento.....	p. 1
Introduzione.....	p. 3
1. La <i>querelle</i> sullo stile di Lussu.....	p. 9
2. Sintassi e uso di particolari elementi e costruzioni grammaticali	
2.1 Sintassi paratattica.....	p. 15
2.2 La genesi di <i>Se questo è un uomo</i> e una premessa all'uso della punteggiatura.....	p. 22
2.3 Uso della punteggiatura.....	p. 25
2.4 Aggettivazione.....	p. 29
2.5 Avverbi in -mente.....	p. 39
2.6 Proposizioni negative in senso affermativo.....	p. 51
2. Uso delle figure retoriche	
3.1 Ripetizioni.....	p. 59
3.2 Metafore e similitudini.....	p. 71
3.3 Antitesi.....	p. 89
3.4 Considerazioni conclusive.....	p. 99
3. Uso dei tempi verbali.....	p. 101
Conclusione.....	p. 117
Bibliografia.....	p. 127



## CRITERI PER LE NOTE A PIÈ DI PAGINA ED EDIZIONI DI RIFERIMENTO

Un lavoro di analisi stilistica comparativa richiede l'impiego di un vasto numero di citazioni esemplificative. Considerato il peso importante che esse hanno nel *corpus* del testo e il fatto che esse sono tratte quasi soltanto dai due libri oggetto di quest'analisi (*Se questo è un uomo* e *Un anno sull'altipiano*), ho deciso di evitare note a piè di pagina troppo ripetitive indicando l'opera, l'anno dell'edizione di riferimento scelta e il numero della pagina a lato della citazione stessa, nel corpo del testo. Le abbreviazioni che utilizzerò sono SQU per *Se questo è un uomo* e UAA per *Un anno sull'altipiano*. Inoltre, dopo la prima citazione di ciascuna opera, quelle seguenti, contenute nella stessa, verranno precedute soltanto dalla sigla *ibid.* (*ibidem*).

Come edizione di riferimento per la mia analisi di *Se questo è un uomo* ho utilizzato: Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, vol. I-II, Torino, Einaudi, 1997 (*Se questo è un uomo* fa parte del vol. I). Essa, come tutte le ristampe precedenti e successive, si basa sul testo stampato della prima edizione Einaudi del 1958 (LEVI, Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958).

Per la ricchezza e l'accuratezza di questa edizione e, in particolare per l'attenta cronistoria della redazione di *Se questo è un uomo* condotta da Belpoliti (che si basa sull'importantissimo lavoro di Giovanni Tesio<sup>1</sup>) dal dattiloscritto, all'edizione De Silva del '47 fino all'edizione Einaudi del 1958, ritengo questa edizione uno strumento fondamentale per lo studio del libro in questione e per la comprensione della sua genesi.

Per *Un anno sull'altipiano* ho utilizzato l'edizione Einaudi più recente: LUSSU, Emilio, *Un anno sull'altipiano*, Introduzione di Mario Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2014.

Essa, come tutte le edizioni precedenti, fa riferimento alla prima edizione Einaudi del 1945 (LUSSU, Emilio, *Un anno sull'altipiano*, Roma, Einaudi, 1945).

<sup>1</sup> TESIO, Giovanni, *Su alcune aggiunte e varianti di "Se questo è un uomo"*, in "Studi Piemontesi", novembre 1977.





## INTRODUZIONE

L'idea di un confronto stilistico delle due opere in prosa più famose di Levi e di Lussu nasce da alcune riflessioni personali riguardanti la problematica della testimonianza.

Occorre precisare fin da subito che i due scrittori oggetto di questo studio sono estremamente diversi per esperienze, provenienza e carattere così come sono diverse la genesi e i soggetti affrontati dalle loro opere.

Levi viene catturato dalla Milizia fascista a ventiquattro anni, il 13 dicembre del 1943, consegnato ai tedeschi e deportato a Auschwitz-Birkenau nel febbraio del '44.

*Se questo è un uomo* porta testimonianza di un anno di prigionia vissuto nel lager.

Levi comincia a scrivere il libro appena rientrato in Italia, nel '46. In realtà ne aveva già scritte alcune pagine mentre si trovava ancora prigioniero ad Auschwitz, ai tempi del suo reclutamento nel Kommando chimico annesso alla fabbrica di gomma di Buna. Egli, però, era consapevole del fatto che, qualunque fosse stata la sua fine, non avrebbe potuto in alcun modo conservare quelle carte; le scrisse sotto l'influsso di una potente spinta "catartica", strettamente individuale e fine a sé stessa.

"Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo, quindi, a scopo di liberazione interiore." (SQU, 1997, pp. 5-6.)

Una volta riacquisita la libertà, la pulsione purificatrice del "salvato" si associò ad un'esigenza molto più complessa ed articolata: testimoniare, dire la verità su quanto accadeva nei Lager.

Emilio Lussu, invece, scrive *Un anno sull'altipiano* molto tempo dopo l'effettivo svolgimento dei fatti raccontati. La testimonianza della guerra di trincea del '15-'18 vede la luce nel 1938, non a caso nel periodo di massima potenza della dittatura fascista. Nel '38 Lussu si trova a Parigi, in esilio. Nel '29 era fuggito dal confino

impostogli dal regime, a Lipari, aveva riparato in Francia e, nella capitale, aveva fondato una delle più importanti organizzazioni anti-fasciste e anti-naziste dell'Europa: "Giustizia e Libertà". Erano passati ormai ventun anni dalle lotte sull'altipiano di Asiago e in quei ventun anni Lussu aveva fatto un percorso folgorante, di grande impegno politico, di opposizione attiva contro il fascismo. Ne aveva subite le conseguenze e, ormai esiliato, aveva ripreso ad organizzare la resistenza. Proprio in questo momento nasce, in lui, l'esigenza di raccontare ciò che aveva vissuto durante la Grande Guerra.

Dunque, in Lussu, non vi è traccia della "spinta catartica" post-traumatica, della necessità di esorcizzare un'esperienza, come quella della guerra, ai limiti dell'umano. Anche se non lo dichiarerà mai esplicitamente il suo obiettivo è chiaro fin da subito. Egli decide di descrivere la reale condizione dei soldati italiani al fronte, nelle trincee, per smontare il mito che il fascismo aveva costruito intorno alla I Guerra Mondiale<sup>2</sup>. La mitizzazione retorica della Grande Guerra era stata, infatti, una delle basi propagandistiche su cui il movimento dei fasci si era appoggiato per salire al potere.

La strumentalizzazione, la mistificazione della memoria è uno strumento politico molto potente e Lussu ne è pienamente cosciente. Neutralizzarla significa spezzare le basi del regime che ha posto le sue fondamenta su di essa.

"Devo dire che tutti i miei scritti sono saggi politici e sul mio tempo. E direi, anche, tutti saggi autobiografici. Non per una spontanea esigenza interiore, ma per ricordare gli avvenimenti personalmente vissuti, e per comunicarli e giustificarli agli altri."<sup>3</sup>

Come abbiamo avuto modo di vedere, le due opere sono molto diverse per quel che riguarda i soggetti affrontati, il periodo storico in cui esse si situano, lo scarto

---

2 Per approfondimenti rimando a: CASALINO, Leonardo, *Il "libro" inevitabile dell'antifascismo italiano degli anni Trenta: Emilio Lussu e la memoria di guerra*, in *Les écrivains italiens de la Grande Guerre*, sous la direction de Christophe Mileschi, Presses universitaires de Paris ouest, Paris, 2010; TODERO, Fabio, *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*, in *L'uomo dell'altipiano, riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, a cura di Eugenio Orrù e Nereide Rudas, Tema, Cagliari, 2003.

3 LUSSU, Emilio, *La difesa di Roma*, a cura di Gian Giacomo Ortu e Luisa Maria Plaisant, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 1987, p. 18.

temporale rispetto ai fatti narrati (praticamente nullo in Levi e molto consistente, invece, per Lussu). Diverso è anche il movente primigenio della scrittura (che spiega anche lo scarto temporale a cui si è appena accennato): per Levi esso è, inizialmente, “catartico” (e man mano assumerà i connotati sempre più chiari di un'esigenza testimoniale) mentre, per Lussu, esso nasce subito da una esigenza politica nata a partire dall'avvento del fascismo, lungamente ragionata all'interno e all'esterno di “Giustizia e libertà” e, infine, tradotta in scrittura.

Fermo restando le rispettive peculiarità e divergenze appena elencate, entrambi gli autori compiono due scelte analoghe: una morale e una metodologica. Essi decidono di dire la verità in un momento storico ostile e decidono di farlo per combattere le strumentalizzazioni, la retorica, le falsificazioni storiche. Inoltre, entrambi sceglieranno lo stesso mezzo: quello letterario.

Levi presenta il dattiloscritto del suo libro alla casa editrice Einaudi nel 1947 ma essa declina la pubblicazione con una formulazione generica. Grazie all'aiuto di Franco Antonicelli, il libro fu proposto all'editore De Silva che ne pubblicò 2500 esemplari. Fu ben accolto dalla critica ma vendette pochissimo (appena 1500 copie). Lo stesso Levi mostra di comprenderne le cause:

“[...] in quel tempo di aspro dopoguerra, la gente non aveva molto desiderio di ritornare con la memoria agli anni dolorosi appena terminati.” (SQU, 1997, p. 173.)

*Se questo è un uomo* rimase praticamente sconosciuto fino al 1956 quando venne riproposto alla Einaudi che, stavolta, decise di pubblicarlo nella collana “Saggi” nel 1958. Con questa pubblicazione arriveranno anche l'enorme successo di pubblico, le ristampe e le traduzioni che resero l'opera di Levi famosa in tutto il mondo.

Anche Lussu, volontariamente e con chiaro intento politico, non sceglie un buon momento per raccontare la verità sulla I Guerra mondiale. Il libro fece la sua prima apparizione nel '38, in Francia, grazie alle Edizioni Italiane di Cultura di Parigi, dirette da Giorgio Amendola. Nel '45 fu pubblicato in Italia, da Einaudi, ma non ebbe successo. Ciò che interessava, al momento, erano più che altro i suoi scritti che

trattavano esplicitamente dell'avvento e della caduta del fascismo (*La catena e Marcia su Roma e dintorni*). *Un anno sull'altipiano* verrà riscoperto e comincerà a diffondersi solo a partire dagli anni '70 e, grazie all'ampio uso che se ne fece nelle scuole, contribuì a formare una nuova memoria collettiva della Grande Guerra.

Dunque, ciò che spinge Lussu a ricercare, nella sua memoria, fatti tanto lontani è ciò che spinge Levi a scrivere, in fretta e furia, *Se questo è un uomo*: l'esigenza di testimoniare per sottrarre i fatti vissuti all'oblio e per evitarne (nel caso di Levi) o distruggerne (nel caso di Lussu) le successive, inevitabili, mistificazioni.

Levi scrive per impedire che accadesse ciò che le SS ripetevano ai prigionieri:

“In qualunque modo questa guerra finisca, la guerra contro di voi l'abbiamo vinta noi; nessuno di voi rimarrà per portare testimonianza, ma se anche qualcuno scampasse, il mondo non gli crederà. Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti: dirà che sono esagerazioni della propaganda alleata, e crederà a noi, che negheremo tutto, e non a voi. La storia dei Lager, saremo noi a dettarla.”<sup>4</sup>

Lussu scrive per demistificare, a posteriori, quello che era diventato uno dei più potenti strumenti di propaganda fascista: il mito, nazionalista, della Grande guerra.

Una volta stabilito il mezzo di comunicazione si pone il problema di come utilizzarlo.

Dunque sia Levi che Lussu si trovano a dover affrontare un problema di metodo: come si possono raccontare, tramite la letteratura, esperienze (come quella del Lager o della guerra di trincea) che sono difficilmente immaginabili da chi non le ha vissute?

Mi pare superfluo sottolineare che l'esperienza di Levi è nettamente differente da quella di Lussu e viceversa. Tuttavia entrambe suscitano un amaro senso di sgomento

---

4 LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, in Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, p. 997.

e incomprensione che permane, perenne, anche dopo che il racconto dei fatti accaduti si è concluso. Questo, ovviamente, è il sentimento del lettore, di colui che non ha vissuto in prima persona le esperienze che legge. In effetti questa è la principale caratteristica di eventi che si situano al di là delle normali condizioni umane di esistenza. È questo che, spesso, rischia di renderli incomprensibili a chi, invece, non ha mai sperimentato ciò che accade quando si varca la soglia dell'“umano”.

Il problema dunque, per Levi e per Lussu, era vincere l'ineffabilità della propria esperienza vissuta, renderla il più possibile accessibile e comprensibile agli altri.

Entrambi opteranno per uno stile scarno, semplice, paratattico, caratterizzato da frasi concise e taglienti. Il tono è il più possibile scevro da ogni patetismo e non porta alcuna traccia di retorica. È, nel complesso, uno stile quasi cronachistico, asciutto, costellato, a sprazzi, da lampi di ironia più o meno amara.

Levi giustifica la propria scelta nell'*Appendice a Se questo è un uomo*:

“[...] io credo nella ragione e nella discussione come supremi strumenti di progresso, e perciò all'odio antepongo la giustizia. Proprio per questo motivo, nello scrivere questo libro, ho assunto deliberatamente il linguaggio pacato e sobrio del testimone, non quello lamentevole della vittima né quello irato del vendicatore: pensavo che la mia parola sarebbe stata tanto più credibile ed utile quanto più apparisse obiettiva e quanto meno suonasse appassionata; solo così il testimone in giudizio adempie alla sua funzione, che è quella di preparare il terreno al giudice. I giudici siete voi.” (SQU, 1997, p. 175.)

Anche Lussu dimostra di avere avuto un approccio identico nel trattare la materia del ricordo, del vissuto. Egli però, diversamente da Levi, non ci fornisce giustificazioni della sua scelta, si limita ad esporcela.

“Il lettore non troverà, in questo libro, né il romanzo, né la storia. Sono ricordi personali, riordinati alla meglio e limitati ad un anno, fra i quattro anni di guerra ai quali ho preso parte. Io non ho raccontato che quello che ho visto e mi ha maggiormente colpito. Non alla fantasia ho fatto appello, ma alla mia memoria [...] Non si tratta quindi di un lavoro a tesi: esso vuole essere solo una

testimonianza italiana della grande guerra.” (UAA, 2014, p. 9.)

La pacatezza, la sobrietà, l'oggettività, l'assenza di condanne e accuse esplicite, vengono assunte come capisaldi di una letteratura che si trova a doversi confrontare con la difficile, mutevole, materia di una memoria traumatica.

Dunque, questo lavoro vuole essere un'analisi stilistica comparativa di *Un anno sull'altipiano* e di *Se questo è un uomo*. Queste due opere sono state scelte, oltre che per tutta la serie di problematiche comuni precedentemente elencate, anche perché esse sono diventate le testimonianze italiane più importanti, rispettivamente della Prima e della Seconda guerra mondiale.

Quest'analisi vuole indagare fino a che punto si spingono le analogie stilistiche riscontrabili già ad una lettura non specificamente analitica.

Nel caso in cui il risultato combaciasse con quanto ci si aspetta sarebbe di grande interesse allargare il campo ad altri romanzi testimoniali concernenti le due guerre, per capire se i due eventi storici più devastanti dell'umanità hanno posto a chi volesse raccontarli con il medesimo intento (quello, cioè, di testimoniare in modo veritiero e il più possibile onesto la propria esperienza) gli stessi problemi e quindi li abbiano, in qualche modo, spinti a fare scelte stilistiche simili.

Sarebbe poi altrettanto interessante vedere, invece, come gli stessi fatti furono raccontati da testimoni aventi uno scopo differente, come quello di propagandare una certa ideologia, un pensiero politico o di creare un determinato tipo di memoria degli eventi da loro vissuti.

La scelta dello stile è un problema che si pone per qualsiasi scrittore ed è determinata dal fine che vuole raggiungere, ma essa assume un'importanza centrale, direi essenziale, per chi decide di scrivere un'opera di testimonianza.

## 1. LA *QUERELLE* SULLO STILE DI LUSSU

Prima di cominciare uno studio stilistico comparativo delle due opere è necessario chiarire da che parte del “fronte” si pone questo lavoro nei confronti del dibattito critico (apertosi a partire dagli anni '50, con Claudio Varese, e prolungatosi fino ad oggi) sullo stile di Lussu.

Per quel che riguarda Levi non ci sono discordanze di rilievo interne alla critica. Ritengo, a questo proposito, che il saggio stilistico di Pier Vincenzo Mengaldo<sup>5</sup> abbia esaurientemente trattato e concluso l'argomento. Esso, infatti, è la risorsa principale su cui si poggia questo lavoro per quel che riguarda lo stile leviano.

Sullo stile di Lussu, invece, il dibattito è ancora aperto. Gli studiosi della sua scrittura si sono divisi, a partire dagli anni '70, in due correnti: quella che tentava di spiegarla e farla derivare unicamente dalla provenienza regionale dell'autore (in cui, non a caso, sarebbe presto convogliata tutta una schiera di intellettuali sardi propugnatori dell'autonomismo) e quella che, pur non negando l'influsso che le origini ebbero sul Lussu uomo e quindi scrittore, non accettano di ridurla a mera espressione di un determinato retroterra popolare.

Simonetta Salvestroni è stata la prima, nel 1974<sup>6</sup>, a dare il via alla corrente che ricerca le fonti dell'originalità della scrittura di Lussu nel racconto popolare sardo, tramandato oralmente. L'ironia, innegabilmente uno dei tratti caratteristici per eccellenza della prosa di Lussu, viene fatta risalire ad una caratteristica intrinseca e tipica della cultura sarda. Inoltre, secondo la studiosa, anche il moralismo (inteso come etica filopopolista e anticlassista) dell'autore deriverebbe dall'impostazione sociale e comunitaria sarda: patriarcale e priva di classi. Lussu, insomma, seguendo questa linea interpretativa, viene incapsulato all'interno di un contesto angusto e meramente regionalistico, sia per quanto riguarda i mezzi espressivi, sia per quanto riguarda i contenuti morali della sua opera. Questo approccio non riesce a non apparire semplicistico e parziale. Condivido pienamente l'opinione di Leandro Muoni, appartenente alla corrente opposta a quella della Salvestroni, secondo cui lo

---

5 MENGALDO, Pier Vincenzo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, 1997.

6 SALVESTRONI, Simonetta, *Emilio Lussu scrittore*, Firenze, Nuova Italia, 1974.

stile lussiano, ovviamente con le proprie peculiarità, è assolutamente coerente con la “più schietta tradizione letteraria italiana ed europea”<sup>7</sup>. Muoni non cerca affatto di cancellare o mettere in secondo piano la sardità di Lussu, semplicemente sostiene che la “singolarità della personalità culturale di Emilio Lussu, consiste in una sorta di *concordia discors* propria del carattere della sua espressività letteraria ovvero del suo stile, dove una sardità di spiriti si esprime in una italianità di accenti, ben più di quanto un'italianità di spiriti non si esprima viceversa in una sardità di accenti”<sup>8</sup>.

La suggestione di “oralità” che l'opera di Lussu può lasciare nel lettore è dovuta, più che alla presenza di tratti caratteristici dell'oralità vera, popolare, alla sua immediatezza, brevità, concisione e condensazione espressiva. Bisognerebbe notare, comunque, che tutte queste qualità sono molto rare nel parlato quotidiano e che, anche nei dialoghi tra i contadini-soldati, non ci sono tracce di ingerenze dialettali. Essi, inoltre, sono sempre molto costruiti e strutturati; basti pensare allo scambio di battute tra soldati che occupa la seconda metà del XIII capitolo di *Un anno sull'altipiano*.

Per quel che riguarda l'ironia, bisogna osservare che Lussu ne fa un uso che non è correlabile al classico umorismo popolare. Essa è troppo raffinata, acuta e ragionata. L'ironia è la risposta del Lussu personaggio e autore alla vuota retorica di chi mitizza la guerra e alla follia. Essa è un'arma implacabile che smaschera l'ingiustizia, la manipolazione della realtà, le strumentalizzazioni. L'ironia impone il confronto, talvolta terribile, con la realtà. Essa, in sostanza, come ha ben esposto Muoni, “modernizza” la tendenza epica del racconto.

Il carattere “epico” di *Un anno sull'altipiano* è stato rilevato da molti studiosi<sup>9</sup>. L'esordio in *medias res*, circoscrivendo esplicitamente i fatti narrati ad una zona limitata del fronte e ad un solo anno di guerra, conferisce il senso della grandezza e dell'universalità della tragedia. Le grandi personalità, sia quelle positive (Lussu, Avellini, Ottolenghi etc.), sia quelle negative (il generale Leone, il maggiore

---

7 MUONI, Leandro, *Spunti critici per una definizione dello stile di Emilio Lussu*, in *L'uomo dell'altipiano, riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, a cura di Eugenio Orrù e Nereide Rudas, Tema, Cagliari, 2003.

8 MUONI, Leandro, *Spunti critici per una definizione dello stile di Emilio Lussu*, in *L'uomo dell'altipiano, riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, a cura di Eugenio Orrù e Nereide Rudas, Tema, Cagliari, 2003, p. 257.

9 Erich Auerbach, Fabio Todero.



Melchiorri, il generale Piccolomini etc.) si muovono in mezzo ad una costellazione di altre vicende “minori” (quelle della massa dei soldati semplici) che, però, non solo si rivelano non meno importanti rispetto alle loro ma finiscono col diventare le vere protagoniste dell'opera. Quella di *Un anno sull'altipiano* è una narrazione, per così dire, corale. Nel migliore stile omerico le scene individuali vengono alternate alle scene di massa in un groviglio di coraggio e viltà, di eroismo e paura, di buonsenso e follia, di vita e di morte. Come ha giustamente fatto notare Fabio Todero nel suo articolo *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*<sup>10</sup>, non è un caso se una delle scene più dense e drammatiche di tutto il libro ambienta la morte di Mastini, amico di Lussu, mentre i due se ne stanno distesi, fantasticando sull'*Iliade*<sup>11</sup>.

L'ironia è dunque, per l'autore, un mezzo per modernizzare l'epica, per “smitizzarla” e renderla antiretorica. Certo, l'eroismo viene mostrato ma, insieme con lui, l'occhio attento e analitico dell'ufficiale Lussu ci mostra anche la viltà, le conseguenze traumatiche della guerra nell'animo di uomini deboli; ci mostra i rassegnati, i consapevoli, i disillusi, i malvagi, i folli. Nessun aspetto della psicologia umana viene tralasciato. È anche per questa ragione che alcuni (tra cui Carlo Salinari e lo stesso Todero) hanno collocato l'opera di Lussu nella corrente del neorealismo e quindi di una letteratura che si opponeva alla moda estetizzante degli anni '30 e cominciava a guardare il mondo in un'ottica completamente nuova, onesta e votata al vero: quella della rivoluzione antifascista. È difficile spiegare una complessità e un'originalità simili con il semplice riferimento alla cultura popolare sarda.

Inoltre, lo stile stesso di Lussu contraddice la corrente “filoregionale”. Non c'è nulla di spontaneo e ingenuo nella prosa di *Un anno sull'altipiano*. La scrittura è costruita e non esita a servirsi ecletticamente delle figure retoriche; il segreto sta nel loro dosaggio: generalmente è “leggero” ma, in alcuni episodi, esso diventa marcato fino alla caricatura per enfatizzare l'ironia o per esaltare il ridicolo di discorsi ufficiali troppo pomposi.

Per quel che riguarda le teorie della Salvestroni sulla moralità sarda, patriarcale e

---

10 TODERO, Fabio, *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*, in *L'uomo dell'altipiano, riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, a cura di Eugenio Orrù e Nereide Rudas, Tema, Cagliari, 2003, p. 257.

11 UAA, 2014, cap. XI, p. 78 e ss.

anticlassista di Lussu si potrebbe notare che egli ha frequentato, fin dai primi tempi del suo impegno politico, ambienti socialisti e che “Giustizia e libertà”, il gruppo antifascista che aveva contribuito a fondare nel '29, era di ispirazione socialista liberale. Credo che lo spirito egualitario, l'attenzione ai sentimenti e ai bisogni che l'ufficiale Lussu dimostra di avere nei confronti dei propri soldati, più che nell'influenza di un'arcaica società contadina sarda vada ricercato negli ambienti socialisti che plasmarono l'elemento fondante della sua vita: l'azione politica.

## **2. SINTASSI E USO DI PARTICOLARI ELEMENTI E COSTRUZIONI GRAMMATICALI**



## 2.1 SINTASSI PARATATTICA

Le prose dei due autori presi in esame presentano una struttura essenzialmente paratattica volta alla semplicità, alla chiarezza e all'immediatezza.

Effettivamente la paratassi si rivela il mezzo ideale per raggiungere l'efficacia comunicativa, il fine comune a tutte le opere di testimonianza. Essa, pertanto, mostra di costituire, per entrambi gli autori, una risposta al problema "metodologico" che gli si era posto nel momento in cui avevano deciso di comunicare le loro esperienze-limite a chi non le aveva vissute.

Inserirò qui di seguito, alcuni esempi tratti dai due romanzi, iniziando da *Se questo è un uomo*.

"Ci dicemmo allora, nell'ora della decisione, cose che non si dicono fra i vivi. Ci salutammo, e fu breve; ciascuno salutò nell'altro la vita. Non avevamo più paura." (SQU, 1997, p. 13.)

"Häftling: ho imparato che io sono uno Häftling. Il mio nome è 174 517; siamo stati battezzati, porteremo finché vivremo il marchio tatuato sul braccio sinistro." (*Ibid.*, p. 21.)

"La porta si è aperta. I tre dottori hanno deciso che sei candidati passeranno in mattinata. Il settimo no. Il settimo sono io, ho il numero di matricola più elevato, mi tocca ritornare al lavoro." (*Ibid.*, p. 101.)

"Venti passi, siamo arrivati al binario, c'è un cavo da scavalcare. Il carico è mal messo, qualcosa non va, tende a scivolare dalla spalla. Cinquanta passi, sessanta. La porta del magazzino; ancora altrettanto cammino e lo deporremo. Basta, è impossibile andare oltre, il carico mi grava ormai interamente sul braccio; non posso sopportare più a lungo il dolore e la fatica, grido, cerco di voltarmi: appena in tempo per vedere Null Achtzehn inciampare e buttare tutto." (*Ibid.*, p. 38.)

È subito evidente un legame piuttosto forte tra l'andamento paratattico della prosa e

le frequenti figure di ripetizione:

Nel primo esempio troviamo i verbi “dire” e “salutare” in *poliptoton* (dicemmo, dicono / salutammo salutò). Nel secondo si verifica la ripresa in posizione epiforica del termine “Häftling”. Nel terzo esempio accade il contrario, cioè la ripetizione anaforica del sintagma nominale “il settimo” ad inizio di periodo. Quest'ultima porzione di testo ci mostra, inoltre, un altro fenomeno tipico della paratassi leviana: la sostituzione mediante coordinazione sindetica o asindetica dei normali legamenti ipotattici. Nel caso specifico del periodo qui riportato, la coordinazione asindetica sostituisce una causale e una coordinata conclusiva: “Il settimo sono io, (perché/poiché) ho il numero di matricola più elevato, (quindi) mi tocca tornare al lavoro”.

L'ultima porzione testuale mostra una paratassi spinta all'estremo dalla presenza di sintassi nominale e di interiezioni, le spie dei pensieri, dell'indiretto libero del Levi personaggio. Per quel che riguarda la sintassi nominale troviamo “Cinquanta passi, sessanta.”, “La porta del magazzino;”, per le interiezioni “, qualcosa non va;”, “Basta;”.

In *Un anno sull'altipiano* l'andamento sintattico è prevalentemente paratattico ma esso si sviluppa, nel corso del romanzo, seguendo una sorta di movimento “a fisarmonica”. Nel testo a momenti di forte tensione si alternano momenti di distensione, tipici, come ci spiega lo stesso Lussu, della guerra di trincea<sup>12</sup>. La sintassi si adatta perfettamente ad essi concedendosi, nei momenti meno drammatici, maggior respiro e, talvolta, persino qualche subordinata. Nelle parti in cui il *pathos* è maggiore, invece, essa tende a condensarsi in periodi sempre più brevi giungendo addirittura, in alcuni casi, alla sintassi nominale.

Un esempio evidente di questa alternanza è costituito dall'episodio della morte del tenente Mastini, amico di Lussu. I due, sdraiatisi dietro la trincea, ripercorrono alcuni momenti degli studi universitari e discorrono insieme sull'*Iliade* e l'*Odissea*:

---

“Per tutta risposta e con una mossa rapida, come se la mia domanda gli avesse

12 “La guerra, per la fanteria, è l'assalto. Senza l'assalto, v'è duro lavoro, non guerra.” UAA, 2014, p. 139.

ricordato improvvisamente un oggetto fino ad allora dimenticato, slacciò la borraccia e bevette qualche sorso. Era certamente del buon cognac, perché io sentii un odore insopportabile di polvere da caccia. [...] Io vedo ancora il mio buon amico, con un sorriso di bontà scettica, tirare, da una tasca interna della giubba, un grande astuccio di acciaio ossidato, copricuore di guerra, e offrirmi una sigaretta. [...] Anch'io rividi, per un attimo, Ettore, fermarsi, dopo quella fuga affrettata e non del tutto giustificata, sotto lo sguardo dei suoi concittadini, spettatori sulle mura, slacciarsi, dal cinturone di cuoio ricamato in oro, dono di Andromaca, un'elegante borraccia di cognac, e bere, in faccia ad Achille.” (UAA, 2014, pp. 78-79.)

La struttura dei periodi è distesa e articolata. Già nei primi due periodi possiamo notare la presenza di subordinate: una comparativa ipotetica (“come se la mia domanda...”) e una causale (“Perché io sentii...”). Notevole è anche la presenza di sintagmi nominali accessori, quindi non necessari alla logica del periodo, quali le apposizioni “copricuore di guerra”, “spettatori sulle mura” e “dono di Andromaca”. Tutto ad un tratto, la morte arriva, improvvisa e fulminea. La sintassi asseconda la velocità del colpo di fucile che uccide il tenente Mastini:

“Guardavo il mio amico sorridere, fra una boccata di fumo e l'altra. Dalla trincea nemica, partì un colpo isolato. Egli piegò la testa, la sigaretta fra le labbra e, da una macchia rossa, formatasi sulla fronte, sgorgò un filo di sangue. Lentamente, egli piegò su se stesso, e cadde sui miei piedi. Io lo raccolsi morto.” (*Ibid.*, p. 79.)

Questa citazione ci mostra anche un esempio di struttura assoluta particolarmente utilizzata da Lussu volta a dare immediatezza alla sua prosa eliminando le preposizioni (in questo caso la preposizione “con”): l'apposizione modale-associativa (“la sigaretta fra le labbra”). È una struttura che contribuisce non solo a velocizzare il testo ma anche a scandirlo creando un accostamento di immagini immediate ed estremamente incisive. Le apposizioni modali-associative sono una caratteristica fondamentale della prosa sintetica e condensante di Lussu.

Un altro esempio di paratassi e ricerca della *brevitas* correlato ad un momento di grande tensione psicologica è l'episodio, narrato nel VI capitolo, del contrattacco italiano all'avanzata austriaca su Monte Fior.

“Il tac-tac della Schwarzlose seguì a quel movimento rapido. Il fascio del tiro sibilò attorno a noi. Il maggiore era al mio fianco. La pistola gli cadde di mano, levò le braccia in alto e si rovesciò su di me. Feci uno sforzo per sorreggerlo ma caddi anch'io per terra. Il suo attendente si buttò sul fianco per sollevarlo. Il maggiore rimase steso, immobile. L'attendente gli sbottonò la giubba, e noi vedemmo il petto ricoperto di sangue. La corazza metallica, a scaglie di pesce, era crivellata di colpi. Mi levai e ripresi la corsa, avanti.” (UAA, 2014, p. 46.)

Come si può vedere, in questi due ultimi esempi l'uso di subordinate è veramente ridotto al minimo. Soltanto nell'ultima citazione, e in un solo periodo, sono presenti una causale e un'avversativa: “Feci uno sforzo per sorreggerlo ma caddi...”. È interessante, ancora una volta, notare quanta espressività riesca a dare, alla secca paratassi, l'uso di strutture assolute (apposizioni modali-associative) e l'impiego studiato, quasi ridondante, della punteggiatura che enuclea avverbi (“Lentamente,...”, “...,avanti.”), aggettivi (“...,immobile.”) e apposizioni (“..., la sigaretta fra le labbra,...”).

Come vedremo in seguito, questo uso “enucleante” della punteggiatura e l'utilizzo di costrutti assoluti sono due tra i tratti caratteristici dello stile di Lussu. Queste due tecniche gli permettono di tratteggiare certi momenti e certe immagini, in modo quasi impressionistico, con grande velocità, immediatezza ed economia di mezzi.

Una particolarità della paratassi di Levi (presente, pur se in minor misura, anche in quella di Lussu) è la presenza, in alcuni punti del testo, di legamenti sindetici “a cascata”. Riporto di seguito un esempio tratto dal I capitolo. Nel campo di raccolta di Fossoli è giunta la notizia della deportazione imminente. Levi descrive la reazione calma e composta delle donne.

“Ma le madri vegliarono a preparare con dolce cura il cibo per il viaggio, e



lavarono i bambini, e fecero i bagagli, e all'alba i fili spinati erano pieni di biancheria infantile stesa la vento ad asciugare; e non dimenticarono le fasce, e i giocattoli, e i cuscini, e le cento piccole cose che esse ben sanno, e di cui i bambini hanno in ogni caso bisogno. [...] e quando tutto fu pronto, le focacce cotte, i fagotti legati, allora si alzarono, si sciolsero i capelli, e disposero al suolo le candele funebri, e le accesero secondo il costume dei padri, e sedettero a terra a cerchio per la lamentazione, e tutta notte pregarono e piansero.” (SQU, 1997, pp. 9-10.)

L'uso iterato della congiunzione “e” conferisce un senso di angoscia a quelli che sembrano essere gesti quotidiani, normali, ma che, in questo contesto, assumono un significato estremo e definitivo. Più che alla preparazione di un viaggio sembra di assistere già al calvario successivo: lungo, ripetitivo e faticoso.

Questo passo potrebbe rivelare una delle tante reminescenze ritmiche (per l'impostazione paratattica sindetica che vede le continue ripetizioni della congiunzione “e”) e suggestioni bibliche rintracciabili nell'opera di Levi. Nel caso specifico verrebbe da pensare a Es 34-39:

“34 E'l popolo tolse la sua pasta, avanti che fosse lievitata, havendo le sue madie involte ne' suoi vestimenti, in su le spalle.

35 Hor i figliuoli d'Israel havean fatto secondo la parola di Moise: ed havean chiesto agli Egittii vasellamenti d'argento, e vasellamenti d'oro, e vestimenti.

36 E'l Signore havea renduto gratioso il popolo agli Egittii, onde essi gli haveano prestate quelle cose. Così spogliarono gli Egittii.

37 Ed i figliuoli d'Israel si partirono di Rameses, pervennero a Succot, essendo intorno a seicentomila huomini a piè, oltr'alle famiglie.

38 una gran turba anchora di gente mescolata salì con loro: e grandissimo numero di bestiame, minuto e grosso.

39 Ed essi cossero la pasta c'haveano portata d'Egitto, in focacce azzime: concio fosse cosa che non fosse lievitata: perciocche, essendo acacciati dagli Egittii, non s'erano potuti indugiare, ed anche non s'haveano apparecchiata alcuna vivanda.”<sup>13</sup>

---

13 *La Sacra Bibbia, tradotta in lingua italiana e commentata da Giovanni Diodati, I Libri del*

Lo stesso procedimento viene messo in moto, non a caso, nel capitolo immediatamente successivo quando Levi descrive la situazione esasperata dei prigionieri che, dopo un viaggio inumano, giungono ad Auschwitz:

“Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi stare in piedi, e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente.” (SQU, 1997, p. 16.)

L'attesa e l'esasperazione dovute alla sete e alla stanchezza sono ingestibili. È uno stato psicologico che perdura dal momento della loro partenza dal campo di Fossoli. L'uso fitto delle congiunzioni, unito alle ripetizioni (“e non succede niente e continua a non succedere niente”), non fa che sottolineare il tedio e la disperazione che li pervade.

Anche Lussu utilizza il medesimo espediente ma in modo molto più diluito e, in genere, quando vuole sottolineare uno stato di cose particolarmente esasperante si concentra soprattutto sull'uso delle ripetizioni:

“[...] quella orribile pietraia carsica, squallida, senza un filo d'erba e senza una goccia d'acqua, tutta eguale, sempre eguale [...]” (UAA, 2014, p. 19.)

“Noi, sempre a cavallo, sempre a cavallo. Non poter marciare con le proprie gambe! Dover faticare per sé e poi per il cavallo.” (*Ibid.*, p. 20.)

“Ci saremmo finalmente potuti sdraiare, nelle ore di ozio, e prendere il sole, e dormire dietro un albero, senza esser visti, senza avere per sveglia una pallottola nelle gambe. E, dalle cime dei monti, avremmo avuto, di fronte a noi, un orizzonte e un panorama, in luogo degli eterni muri di trincea e dei reticolati di filo spinato. E ci saremmo, finalmente, liberati da quella miserabile vita [...]” (*Ibid.*, p. 20.)

---

Vecchio Testamento, a cura di Michele Ranchetti e Milka Avanzinelli, Milano, Mondadori, 1999, tomo I, pp. 208-209.

In quest'ultimo esempio, la presenza di legami sindetici è utilizzata, piuttosto, per dare voce alle speranze, alle fantasticherie dei soldati in trasferta che sperano di trovare, sull'altipiano di Asiago, quelle comodità che gli sono mancate sul Carso.

Un altro dei rarissimi esempi di questa tecnica, in Lussu, appare nel capitolo XVII, quando egli ci mostra quale psicologia muove il pensiero di un soldato in trincea un'ora prima di uscire all'assalto:

“« ecco, io dormo ancora mezz'ora, io posso ancora dormire mezz'ora, e poi mi sveglierò e mi fumerò una sigaretta, mi riscalderei una tazza di caffè, lo centellinerei sorso a sorso e poi mi fumerò un'altra sigaretta »” (UAA, 2014, p. 119.)

L'impressione è che qui Lussu utilizzi le congiunzioni per scandire il tempo e rendere meglio l'idea dell'operazione di dissezione che un soldato, consapevole della morte imminente come un condannato, compie sull'unica ora che gli resta da vivere. In questo caso Lussu si avvicina all'uso che ne viene fatto da Levi quando descrive i preparativi delle donne, nell'esempio citato precedentemente. Quello che però occorre notare è che, in Lussu, l'uso dei legamenti sindetici resta comunque subordinato, ai fini della resa della ripetitività o dell'esasperazione, all'uso delle ripetizioni.

## 2.2 LA GENESI DI *SE QUESTO È UN UOMO* E UNA PREMESSA ALL'USO DELLA PUNTEGGIATURA

“[...] era talmente forte in noi il desiderio di raccontare, che il libro avevo cominciato a scriverlo là, in quel laboratorio tedesco pieno di gelo, di guerra e di sguardi indiscreti, benché sapessi che non avrei potuto in alcun modo conservare quegli appunti scarabocchiati alla meglio, che avrei dovuto buttarli via subito, perché se mi fossero stati trovati addosso mi sarebbero costati la vita. Ma ho scritto il libro appena tornato, nel giro di pochi mesi: tanto quei ricordi mi bruciavano dentro. Rifiutato da alcuni grossi editori, il manoscritto è stato accettato nel 1947 da una piccola casa editrice, diretta da Franco Antonicelli: si stamparono 2500 copie, poi la casa editrice si sciolse e il libro cadde nell'oblio [...] Ha trovato nuova vita solo nel 1958, quando è stato ristampato dall'editore Einaudi [...]” (SQU, 1997, p. 173.)

Primo Levi descrive con queste parole la genesi di *Se questo è un uomo* nell'*Appendice* dell'edizione Einaudi da noi scelta.

In realtà le fasi della stesura della sua prima opera sono molto più complesse e sono state oggetto di studio minuzioso da parte di studiosi come Giovanni Tesio (negli articoli: *Su alcune aggiunte e varianti di “Se questo è un uomo”*, “Studi Piemontesi”, novembre 1977 – vol. VI, fasc. 2; *Tutta l'odissea in un quaderno*, in “La Stampa – Supplemento”, 9 febbraio 1997.) e Marco Belpoliti (nelle sue *Note ai testi*, dell'edizione *Primo Levi, Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, vol. I-II, Torino, Einaudi, 1997).

Ritengo che i loro lavori al riguardo siano i più completi e, per questo motivo, mi sono basata su di essi per dare qui di seguito una veloce ricostruzione della nascita di *Se questo è un uomo* e per poterne trarre alcune precisazioni riguardanti lo stile dell'autore.

Secondo alcune dichiarazioni dello stesso Levi, la scrittura di quelli che sarebbero diventati i capitoli di *Se questo è un uomo* cominciò nell'ottobre del '45 (appena dopo il suo ritorno in patria) e venne effettuata, a mano, in diversi luoghi (durante le pause dal lavoro nella fabbrica Montecatini di Avigliana e in treno, durante il tragitto

Torino-Avigliana). Giovanni Tesio, infatti, nell'articolo *Tutta l'odissea in un quaderno*, ricorda che, oltre al quaderno contenente *La Tregua* (con annesse varianti e correzioni), esisteva anche un altro quaderno su cui Levi aveva scritto, di getto, quello che sarebbe diventato *Se questo è un uomo*.

Marco Belpoliti ricostruisce i seguenti passaggi redazionali: a partire dal dicembre '45 Levi mette in forma dattiloscritta tutta quella serie di appunti, racconti e ricordi che aveva scritto a mano a partire dal giorno del suo rientro in Italia; la serie di dattiloscritti venne poi assemblata in un unico esemplare che fu consegnato in lettura ai “grossi editori” cui Levi accenna nell'*Appendice* della sua opera<sup>14</sup>; tra il marzo e il maggio del 1947 alcune parti di *Se questo è un uomo* vennero pubblicate sul settimanale della Federazione del Partito Comunista di Vercelli, “L'amico del popolo”, diretto da Silvio Ortona (cinque mesi prima della prima pubblicazione in volume presso De Silva); in seguito al rifiuto della Einaudi, nel 1947 il libro viene pubblicato dalla casa editrice De Silva; nel 1958 la Einaudi accetterà di ripubblicarlo. Giovanni Tesio ha analizzato con grande precisione le varianti apportate da Levi tra il dattiloscritto, la prima edizione De Silva e l'edizione Einaudi. Non mi addentrerò nello specifico del suo lavoro in questa sede poiché ciò che mi preme verificare è l'evoluzione e l'eventuale cambiamento stilistico (se cambiamento c'è stato) da una versione all'altra.

Dei risultati a cui Tesio è giunto, ciò che è importante sottolineare è la natura delle varianti leviane: esse sono tutte aggiunte ed hanno lo scopo di completare, precisare determinati aspetti e fornire ulteriori documenti di testimonianza. Quello che Tesio sottolinea è, infatti, una linea evolutiva volta verso una sempre maggiore consapevolezza e maturità testimoniale che al proprio valore documentario e didascalico unisce un'attenzione mai sopita per gli aspetti più lirici e propriamente letterari della prosa. Tesio precisa inoltre che il confronto diacronico delle versioni è interessante soprattutto da un punto di vista “genetico” poiché, dal quello stilistico, ciò che emerge dalla collazione delle varie stesure è una “mappa letteraria e stilistica

---

<sup>14</sup> La copia del dattiloscritto consegnata ad Anna Yona conserva cinque date conclusive di dieci dei sedici capitoli che sarebbero andati a costituire l'edizione De Silva del '47: *Il canto di Ulisse*, 14 febbraio 1946; *Kraus*, 25 febbraio 1946; *Esame di chimica*, marzo 1946; *Ottobre 1944*, 5-8 aprile 1946; *Ka-Be*, 15-20 giugno 1946.

assai coerente”<sup>15</sup>. Già nell'edizione De Silva sono presenti tutte le caratteristiche stilistiche fondamentali di Levi e, inoltre, le varianti e le aggiunte dell'edizione successiva, risultano inserirsi perfettamente, senza strappi stilistici, nel tessuto prosastico della versione precedente.

L'unica variazione stilistica rilevante si registra tra la versione dei capitoli usciti a puntate su “L'amico del popolo” e le versioni stampate in volume, ed è la punteggiatura. Belpoliti ha notato che “il ritmo della frase di Levi risulta scandito dalla frequente presenza di virgole, punti e virgola e due punti [...], e proprio su questo lavora nella correzione dei capitoli anticipati su “L'amico del popolo”, a vantaggio di una maggior punteggiatura nella versione in volume, dove tende ad allungare la frase usando il punto e virgola, ma anche i due punti, e a porre con maggior frequenza una virgola prima della congiunzione *e*”<sup>16</sup>.

Ovviamente, in questo lavoro si analizzerà la punteggiatura definitiva dell'opera di Levi, quella che verrà fissata dalle edizioni in volume (De Silva e Einaudi). Ho ritenuto comunque doveroso precisare la natura omogenea dello stile di Levi e sottolinearne l'unico aspetto che evolve significativamente nel tempo, cioè l'uso della punteggiatura, prima di farne l'analisi.

---

15 TESIO, Giovanni, *Su alcune aggiunte e varianti di “Se questo è un uomo”*, in “Studi Piemontesi”, novembre 1977 – vol. VI, fasc. 2, p. 278.

16 Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. 1381.

## 2.3 USO DELLA PUNTEGGIATURA

Sia in Levi che in Lussu è riscontrabile un uso ricco e studiato, quasi cesellato, della punteggiatura.

Come ha giustamente osservato Mengaldo, “punteggiando minutamente e così indicando in modo esplicito pause, durate, scansioni, Levi lascia assai poco spazio alla collaborazione del lettore”<sup>17</sup>.

È un'affermazione il cui senso risulta chiarissimo se si prova a rispettare perfettamente, durante la lettura, la punteggiatura di certi passaggi di *Se questo è un uomo*:

“Noi sappiamo che cosa vuol dire, perché eravamo qui l'inverno scorso, e gli altri lo impareranno presto. Vuol dire che, nel corso di questi mesi, dall'ottobre all'aprile, su dieci di noi, sette moriranno. Chi non morrà, soffrirà minuto per minuto, per ogni giorno, per tutti i giorni [...]” (SQU, 1997, p. 119.)

Le pause sono marcate con perizia quasi maniacale. Esse sono tese a sottolineare l'ineluttabilità della morte, della sofferenza e il protrarsi inesorabile nel tempo di quest'ultima.

“Oggi e qui, il nostro scopo è di arrivare a primavera. Di altro, ora, non ci curiamo. Dietro a questa meta non c'è, ora, altra meta. Al mattino, quando, in fila in piazza dell'Appello, aspettiamo senza fine l'ora di partire per il lavoro, e ogni soffio di vento penetra sotto le vesti e corre in brividi violenti per i nostri corpi indifesi, e tutto è grigio intorno, e noi siamo grigi; al mattino, quando è ancor buio, tutti scrutiamo il cielo a oriente a spiar i primi indizi della stagione mite, e il levare del sole viene ogni giorno commentato: oggi un po' prima di ieri; oggi un po' più calmo di ieri; fra due mesi, fra un mese, il freddo ci darà tregua, e avremo un nemico di meno.” (*Ibid.*, p. 66.)

In alcuni punti l'inserimento della virgola non sarebbe necessario a fini sintattici ma

---

17 MENGALDO, Pier Vincenzo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 169.

Levi la introduce ugualmente, per enucleare e quindi marcare alcuni sintagmi. È possibile accorgersene già all'inizio del passo: una virgola non necessaria viene inserita per evidenziare i complementi di tempo determinato e di stato in luogo (“Oggi e qui,...”). Ancora più evidente è l'inserimento, ridondante dal punto di vista sintattico, di una virgola prima della congiunzione “e”. Questa è una scelta stilistica che, come vedremo, viene condivisa anche da Lussu e che ha un valore essenzialmente ritmico ed espressivo.

Un esempio emblematico di quanto appena detto è quello che riporto qui di seguito:

“L'avventura è finita, e mi sento pieno di una tristezza serena che è quasi gioia. Non ho più rivisto Schlome, ma non ho dimenticato il suo volto grave e mite di fanciullo, che mi ha accolto sulla soglia della casa dei morti.” (SQU, 1997, p. 25.)

Nessuna delle virgole qui inserite sarebbe necessaria, eppure esse risultano fondamentali dal punto di vista espressivo. La punteggiatura marca due pause che sono determinanti per dare il giusto rilievo e la giusta “autonomia” alle due subordinate che da esse sono introdotte (l'avversativa e la relativa).

L'attenzione di Levi per l'*ars punctandi* e l'uso virtuosistico che ne fa rende ancora più evidenti quei rari casi in cui è assente. Solitamente questa condizione eccezionale si verifica in alcune coppie aggettivali associate ad un sostantivo posizionato alla fine del sintagma:

“nefanda ultima passione” (*Ibid.*, p. 9.)

“collettiva incontrollata follia” (*Ibid.*, p. 10.)

“insensato pazzo residuo di speranza” (*Ibid.*, p. 120.)

“un continuo sordo fremito sotterraneo” (*Ibid.*, p. 133.)

Lo scopo è, evidentemente, quello di rendere compatto il sintagma, come se



costituìsse una sola parola. Non a caso, questa tecnica è utilizzata anche per quanto riguarda alcune enumerazioni, per rafforzare il senso di caos, il miscuglio e la fusione degli elementi che ne fanno parte. Un esempio molto chiaro si trova già nel I capitolo, quando Levi ci descrive la compressione dei deportati nel treno in partenza per Auschwitz:

“vagoni merci chiusi all'esterno, e dentro uomini donne bambini, compressi senza pietà [...]” (SQU, 1997, p. 11.)

Come abbiamo già anticipato, anche Lussu utilizza la punteggiatura in modo ricco, ritmico ed espressivo. Anche in *Un anno sull'altipiano* i limiti imposti dall'economia sintattica vengono scavalcati:

“Arrivammo alla tappa, prima dell'imbrunire.” (UAA, 2014, p. 22.)

“In guerra, non si pensa al domani.” (*Ibid.*, p. 23.)

“In guerra, non si è sicuri di niente.” (*Ibid.*, p. 51.)

“L'ordine di far fucilare un soldato, era un'assurdità inconcepibile.” (*Ibid.*, p. 59.)

È evidente che ciò che preme maggiormente all'autore non è seguire pedissequamente le regole della sintassi ma dare rilievo, tramite la punteggiatura, a sintagmi particolarmente significativi.

Molto spesso i segni interpuntivi enucleano degli aggettivi qualificativi (talvolta associati ad un avverbio), in fine di periodo o al centro.

Riporto alcuni esempi di isolamento di aggettivi, singoli o accompagnati da avverbio, in fine di periodo:

“E uscì, con il frustino sotto il braccio, visibilmente soddisfatto.” (*Ibid.*, p. 18.)

“Ascoltò quanto gli dissi, apparentemente calmo.” (UAA, 2014, p. 33.)

“E il canto animava i soldati, affaticati.” (*Ibid.*, p. 19.)

“I soldati bevevano e attendevano, nervosi.” (*Ibid.*, p. 69.)

“stavamo tutti immobili, muti.” (*Ibid.*, p. 70.)

“La voce del capitano Bravini arrivava fino a noi, stanca.” (*Ibid.*, p. 109.)

Per gli aggettivi enucleati in posizione centrale del periodo si vedano gli esempi seguenti:

“Di tanto in tanto, scialba, ci arrivava la luce dei razzi.” (*Ibid.*, p. 31.)

“I soldati della corvée s'erano fermati, rispettosi, e guardavano.” (*Ibid.*, p. 142.)

“Ora parlava « zio Francesco », grave, come un patriarca.” (*Ibid.*, p. 23.)

Le motivazioni che spingono sia Levi che Lussu a quest'utilizzo attento e studiato della punteggiatura sono facilmente intuibili. La punteggiatura, se dosata nel modo giusto, può scandire il testo in modo più o meno marcato, può velocizzarlo, dare rilievo a particolari segmenti di periodo. Per chi, come i nostri due autori, persegue contemporaneamente due obbiettivi, uno di chiarezza e immediatezza, l'altro di espressività, una punteggiatura viva e svincolata dagli usi più comuni, risulta essere una risorsa estremamente importante.

## 2.4 AGGETTIVAZIONE

L'uso virtuosistico dell'aggettivo è comune ad entrambe le opere oggetto di quest'analisi.

L'aggettivazione leviana è talmente attenta e studiata che venne definita da Pier Vincenzo Mengaldo “uno dei sigilli regali della sua grandezza di stilista e di scrittore”<sup>18</sup>. L'uso dell'aggettivo, in Levi, assume infatti sfumature molteplici e variegata.

In *Se questo è un uomo* il gusto per le collocazioni di sapore letterario colpisce soprattutto questa categoria grammaticale creando effetti di raffinato “rallentamento”. Riporto di seguito alcuni esempi che mostrano come tale effetto venga raggiunto antepponendo coppie di aggettivi al sostantivo che, pertanto, conclude il sintagma.

“languida naturale eleganza” (SQU, 1997, p. 95.)

“nefanda ultima passione” (*Ibid.*, p. 9.)

“collettiva incontrollata follia” (*Ibid.*, p. 10.)

Da notare il fatto che, queste coppie aggettivali spesso non risentono dell'uso della punteggiatura. Essa non separa i due membri, come sarebbe logico e naturale. Il risultato è la formazione di nucleo solido e compatto, a sé stante, che comprende al proprio interno gli aggettivi e il loro sostantivo.

Spesso, queste serie aggettivali sono caratterizzate dalla ricerca di effetti fonici o ritmici quali allitterazioni, omoteleuti, isoritmie etc.

Nei primi due esempi della serie appena citata si nota una ricerca di effetti ritmici contrapposti: “languida naturale eleganza” e “nefanda ultima passione”. Nel primo caso ad un termine proparossitono seguono due parossitoni; viene a crearsi così una sorta di contrasto ritmico tra il primo membro della serie e gli altri due che sono tra

---

18 MENGALDO, Pier Vincenzo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 179-180.

loro isoritmici. Nel secondo esempio due termini parossitoni racchiudono “a cornice” una parola proparossitona. L'effetto ritmico è più “mosso”, più marcato rispetto alla serie precedente. Il terzo sintagma, invece, è interamente omoritmico: tutti e tre i membri che lo costituiscono sono parossitoni.

Nell'esempio seguente l'autore si concentra su una ricerca di tipo fonico, anche se non trascura la componente ritmica del sintagma (isoritmico, poiché tutti i termini sono parossitoni). Possiamo notare la presenza di una figura di suono: l'allitterazione.

“infiniti e insensati sono i riti” (SQU, 1997, p. 28.)

L'effetto di assonanze e consonanze è molto marcato: la coppia aggettivale viene cementata dalla ripresa dei prefissi “in-”. Tutto il sintagma viene legato e compattato dalla consonanza in “t” (“-iti”, “-ati”) che, tra il primo e l'ultimo termine della serie, confluisce addirittura in una rima: “infiniti” - “riti”. Notevole, in tutta la sequenza, l'allitterazione della vocale “i”.

Un altro esempio interessante, sia per il fenomeno di anteposizione degli aggettivi, sia per quel che riguarda l'attenzione agli aspetti fonici di questi sintagmi, è:

“moderato e astratto senso di ribellione” (*Ibid.*, p. 7.)

Si noti, ancora una volta la perizia fonica. Nel primo esempio troviamo i due aggettivi legati da un' assonanza (“-ato” e “-atto”). In realtà lo scarto fonico consonantico è talmente minimo (la consonante è la stessa, “t”, ma in un caso è scempia, nell'altro geminata) da poter essere considerata una rima. Da sottolineare è anche l'allitterazione della “r”, presente in tre termini su quattro (“moderato”, “astratto”, “ribellione”). Il suo effetto è rafforzato, in due casi, dalla successione dell'assonanza sopra citata (“-ato”, “-atto”): “moderato”, “astratto”.

In certi casi i membri aggettivali creano un piccolo climax che conduce, infine, al sostantivo. Nel caso seguente il climax è ascendente:

“insensato pazzo residuo di speranza” (*Ibid.*, p. 120.)

Si noti anche qui l'instancabile ricerca fonica: l'assonanza dei due aggettivi terminanti in “-ato” e “-azzo”. Ad essa si associa, ancora una volta, anche l'attenzione la ritmica del sintagma: tutti i termini del sintagma sono isoritmici (parossitoni). Talvolta queste coppie aggettivali finiscono per dare vita ad una delle figure retoriche che costituiscono la particolare cifra stilistica di *Se questo è un uomo*: l'ossimoro.

“una materia umana confusa e continua, torpida e dolorosa” (SQU, 1997, p. 12.)

“il corpo e il viso delicati e sottilmente perversi” (*Ibid.*, p. 95.)

“l'innocente brutto Alex” (*Ibid.*, pp. 103-104.)

Molto frequente è anche la ricerca del chiasmo:

“[...] da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui” (*Ibid.*, p. 7.)

In questo esempio, particolarmente complesso, si assommano un chiasmo e due parallelismi strutturali. Il chiasmo si costituisce tra gli ultimi due membri della catena: “sincere amicizie maschili” e “amicizie femminili esangui”. I sintagmi antitetici “amicizie maschili” e “amicizie femminili” si accoppiano agli aggettivi “sincere” e “esangui”. Denominando i primi con la lettera B e i secondi (gli aggettivi) con la lettera A si verrà a creare la struttura tipica del chiasmo: ABBA.

Il parallelismo strutturale, invece, collega i primi due membri: “civili fantasmi cartesiani” e “sincere amicizie maschili”. In entrambi i casi troviamo ripetuta la struttura a “cornice”: due aggettivi che racchiudono al proprio interno un sostantivo.

Riassumendo ciò che finora è stato rilevato, l'uso dell'aggettivo in Levi, come abbiamo avuto modo di vedere, è estremamente variegato e complesso. Sono predilette le coppie (ma si possono trovare anche catene aggettivali “a festoni”), composte nei modi più svariati: aggettivi anteposti o/e posposti al sostantivo o che lo enucleano. Levi non si accontenta mai delle soluzioni più ovvie, di esaurire cioè

l'accostamento dei due aggettivi in una sinonimia. Spesso, anzi, si spinge in direzione opposta ricercando termini cozzanti e ossimorici. I sintagmi aggettivali sono quasi sempre estremamente costruiti dal punto di vista ritmico e fonico. A volte, Levi tende a renderli compatti e autonomi dal resto del periodo eliminando le frammentazioni conseguenti all'uso della punteggiatura, ricercando effetti di isoritmia o contrappunto ritmico e legando i membri costituenti tramite allitterazioni, assonanze, consonanze, rime etc.

Un altro utilizzo dell'aggettivo, tipico per Levi e largamente condiviso anche da Lussu, è quello paravverbale.

“il corpo ha guizzato atroce” (SQU, 1997, p. 146.)

“Si vedevano le parole uscire amare” (*Ibid.*, p. 17.)

Lussu si mostra non meno ricco e complesso di Levi nell'uso dell'aggettivazione. Anche in *Un anno sull'altipiano* troviamo alcune collocazioni letterarie dell'aggettivo (anche se esse risultano essere sempre in minoranza rispetto all'ordine sintattico naturale).

“grande e simultaneo strepito” (UAA, 2014, p. 16.)

“fulmineo frastuono” (*Ibid.*, p. 16.)

È molto interessante notare che, esattamente come accade in *Se questo è un uomo*, si verifica, in questo contesto, una grande ricerca fonetico-ritmica da parte dell'autore. Nel primo esempio troviamo l'allitterazione della “s” e della “t” e un effetto ritmico che vede contrapposti i due membri aggettivali parossitoni (“grande”, “simultaneo”) al loro sostantivo proparossitono (“strepito”). L'allitterazione è ancora presente nel secondo caso con la ripetizione della “f”, all'inizio di entrambi i termini, e della vocale “o”.

In genere, comunque, le collocazioni preziose di aggettivi o altri componenti del periodo vengono utilizzate da Lussu per marcare l'ironia di un dato episodio. È il caso dell'anticipazione, spesso ridondante e puramente ornamentale, di alcuni aggettivi rispetto al loro sostantivo. Riporto di seguito alcuni esempi:

“«un soldato di provata fermezza e d'esperimentato ardimento»” (UAA, 2014, p. 50.)

Questo sintagma costituisce l'ordine del giorno del generale di corpo d'armata che descrive ai soldati e agli ufficiali il loro nuovo superiore: il generale Leone. Quest'ultimo è uno dei personaggi più negativi di tutto il racconto. Il tono aulico e pomposo di questo comunicato è la prima “spia”, sottilmente ironica, che introduce la figura del generale e che cerca, fin da subito, di svelarne la vera essenza. Lussu cerca di anticiparci qualcosa sul suo personaggio, di farci sospettare che, probabilmente, la sua vera natura non corrisponde alle lodi sperticate che ne vengono fatte. Del resto, la costruzione stessa di questo breve sintagma appare studiata proprio per sottolineare ironicamente la falsità e la vuota retorica dei comunicati ufficiali, sempre aulici, eroici ed elogiativi a priori, senza distinzioni di sorta.

Come appena accennato è lo stesso ordine sintattico ad esasperare queste caratteristiche ridicole del comunicato. Fondamentale in questo senso risulta essere l'anticipazione degli aggettivi ai sostantivi. Notevole, inoltre, l'utilizzo di un termine aulico e ricercato come “esperimentato” che conserva ancora, nel prefisso, la propria derivazione etimologica latina (*experimentare*).

Ancora legato alla figura del generale Leone è il periodo seguente, anch'esso di chiaro intento ironico:

“Un uomo così ardimentoso come il generale Leone non poteva rimanere inoperoso” (*Ibid.*, p. 56.)

La potenza satirica del passo è tutta concentrata nell'uso di quei due aggettivi dal sapore classico e letterario: “ardimentoso” e “inoperoso”. L'effetto ironico, infatti,

viene ulteriormente enfatizzato dalla presenza in entrambi gli aggettivi del suffisso arcaico (di derivazione latina: -osus) -oso.

Anche nell'opera di Lussu, come in quella leviana, si nota l'utilizzo della collocazione a “cornice”:

“spaventosa carneficina generale” (UAA, 2014, p. 20.)

“geniale aggiramento strategico” (*Ibid.*, p. 20.)

Nella maggior parte dei casi, comunque, prevale una collocazione naturale dell'aggettivo che, quindi, segue il sostantivo.

“[...] un odore di cognac, carico, condensato, come se si sprigionasse da cantine umide [...]” (*Ibid.*, p. 45.)

“[...] il guaito della volpe, rauco e stridulo, simile ad un riso sarcastico.” (*Ibid.*, p. 32.)

Entrambi gli esempi hanno la stessa macrostruttura: al sostantivo seguito dal complemento di specificazione viene posposta una coppia di aggettivi (sinonimici nel primo caso, cozzanti nel secondo) che conducono all'immagine finale introdotta da una comparativa ipotetica, nel primo esempio, da una similitudine, nel secondo.

Si osservi l'attenzione, anche in Lussu mai sopita, per la fonicità: nel primo passo troviamo l'allitterazione della “c” (“cognac, carico, condensato”, “come”, “cantine”) e della “o”, nel secondo l'assonanza tra i due membri aggettivali “rauco” e stridulo“, l'allitterazione della “r” (“rauco e stridulo”, “riso sarcastico”) e della “s” (“stridulo, simile”, “riso sarcastico”).

Esattamente come Levi, Lussu non si limita mai a scegliere accostamenti sinonimici, al contrario: le sue coppie o serie aggettivali sono sempre tese all'intensificazione e alla chiarezza. Spesso il secondo membro della coppia (o, in genere, quelli che succedono al primo membro in una serie) contribuisce a inquadrare meglio il primo, a precisarlo, come è possibile notare negli esempi sopra citati.



In Lussu manca la componente ossimorica caratteristica delle coppie aggettivali leviane. In generale, la figura retorica dell'ossimoro è usata molto raramente in *Un anno sull'altipiano*, contrariamente a quanto che accade in *Se questo è un uomo*, di cui essa risulta essere uno dei pilastri stilistici. L'ossimoro, per sua natura, contiene al proprio interno una contraddizione, spesso talmente evidente da risultare paradossale. Questo spiega perché esso sia così abbondante nell'opera di Levi: quale mezzo, meglio dell'ossimoro, poteva esprimere la natura contraddittoria e paradossale del Lager?

La quasi totale assenza dell'ossimoro (sia tra aggettivi, sia tra sostantivo e aggettivo) non significa che in Lussu non ci sia la ricerca di abbinamenti inaspettati tra sostantivi e aggettivi che tendano a fare contrasto fra loro, anzi. Semplicemente tale tendenza si concretizza piuttosto, come vedremo, nella figura della sinestesia che in quella dell'ossimoro.

Riporto qui di seguito un raro caso di aggettivazione pseudo-ossimorica e spiegherò perché non credo possa essere definita pienamente ossimorica.

“Nella vita normale della trincea, nessuno prevede la morte o la crede inevitabile; ed essa arriva senza farsi annunciare, improvvisa e mite.” (UAA, 2014, p. 111.)

Ho ritenuto di dover riportare tutto il periodo per poter mostrare meglio quali caratteristiche rendono il caso di questa coppia aggettivale particolarmente complicato. Possiamo notare, innanzitutto, che i due aggettivi “improvvisa” e “mite” si riferiscono al pronome personale “essa” che riprende il vero soggetto del periodo, espresso in precedenza: la morte. L'allontanamento del vero sostantivo-soggetto rende meno immediato l'effetto di contrasto che viene a crearsi tra esso e gli aggettivi in posizione finale di frase. Inoltre, tale effetto sussiste solo mettendo in relazione uno dei due aggettivi (l'aggettivo “mite”) con il sostantivo “morte”, quantomeno se per morte intendiamo quella raccontataci da Lussu nel suo romanzo. È difficile, infatti, immaginare le morti violente descritte da Lussu come “miti”. Una morte mite potrebbe essere quella che coglie un malato nel sonno, mentre egli non ha più

coscienza di sé, non quella, sempre violenta, di un soldato di trincea. Molto probabilmente Lussu allude alla velocità della morte causata da un colpo d'arma da fuoco inaspettato che, nei casi più fortunati, lascia a chi ne è colpito un lasso di coscienza molto breve. Comunque, l'utilizzo di un aggettivo come “mite” in relazione ad una morte violenta crea sicuramente un effetto inaspettato che tende quasi al paradossale, all'ossimoro. Ma, tenendo conto della scarsa immediatezza dell'effetto (data dall'allontanamento del soggetto dal suo aggettivo), del fatto che il loro contrasto non è universalmente riconoscibile ma appare evidente solo se lo si contestualizza all'interno dell'opera in questione (tenendo presente cioè il tipo di morti che Lussu descrive) mi pare troppo pretenzioso definire questo caso un esempio di aggettivazione ossimorica (anche se ne riproduce alcuni effetti). Per questo motivo lo segnalo come un caso di “contrasto” ottenuto tramite la scelta di un particolare accostamento sostantivo-aggettivo ma non come un vero e proprio ossimoro.

Nel sintagma seguente, invece, Lussu sembra spingere con maggior decisione il contrasto sostantivo-aggettivo verso l'ossimoro:

“bontà scettica” (UAA, 2014, p. 78.)

L'associazione dell'aggettivo “scettica” ad una qualità come la bontà spiazza il lettore. La bontà dovrebbe essere uno slancio spontaneo, certo non calcolato come, invece, l'accostamento all'aggettivo “scettica” lascia supporre. Per questo effetto di “frizione” molto forte l'esempio mostrato può essere considerato come uno dei rarissimi casi in cui Lussu si spinge verso effetti propriamente ossimorici.

Cerchiamo ora di sondare più in profondità la tecnica prediletta da Lussu per realizzare questi “contrastisti”: la sinestesia.

“gli occhi erano grigi e duri” (*Ibid.*, p. 51.)

“odore cavernoso” (*Ibid.*, p. 166.)

“voce aspra” (UAA, 2014, p. 107.)

Nel primo esempio gli occhi del generale Leone hanno un'espressione tanto malvagia da essere definiti “duri”, un aggettivo legato al senso del tatto più che a quello della vista. Nel secondo stupisce l'utilizzo di un aggettivo come “cavernoso” per descrivere un odore. Esso, infatti, troverebbe il suo naturale utilizzo in un contesto di descrizione visiva, certo non olfattiva. Il terzo esempio giunge al medesimo risultato, cioè alla sinestesia, tramite l'accostamento di un aggettivo legato al senso del gusto (“aspro”) per descrivere un suono, quello della voce del generale Leone che, nonostante veda davanti a sé il massacro dei propri soldati, continua a comandargli di avanzare.

Come è stato già anticipato, in Lussu, come in Levi, è molto frequente l'uso dell'aggettivo con funzione avverbiale. Eccone alcuni esempi:

“La giornata passò calma” (*Ibid.*, p. 69.)

“I soldati guardavano solo me, fissi, negli occhi” (*Ibid.*, p. 176.)

“Vestiva elegantemente, impeccabile” (*Ibid.*, p. 115.)

“Non so fino a che punto il mio pensiero procedesse logico” (*Ibid.*, p. 138.)

Riassumendo, possiamo dire che entrambi gli autori prestano molta attenzione all'uso dell'aggettivazione. Essa è studiata e ricca di sfumature, sia comuni, sia peculiari per ciascuno.

L'anticipazione di uno o più aggettivi, spesso in coppia, rispetto al sostantivo viene utilizzata da entrambi ma con sfumature differenti: Levi cerca un effetto di rallentamento e di solennità, Lussu spesso la declina in senso ironico (sfruttando la ricercatezza e la letterarietà di questo procedimento per enfatizzare la pomposità di alcuni passaggi). In generale, risulta variegata per entrambi la collocazione degli aggettivi: anteposti (come già detto), posposti, posizionati a “cornice”. Sia Levi che Lussu mostrano grande perizia e attenzione per gli aspetti fonici e ritmici dei

sintagmi aggettivali. Anche la ricerca di effetti di contrasto è comune ad entrambi ma Levi la persegue tramite l'ossimoro, Lussu tramite la sinestesia. La scelta degli aggettivi non è mai scontata o puramente sinonimica: essa tende ad accoppiare due termini che contrastino o che si precisino vicendevolmente. Infine, come appena mostrato, i due autori condividono l'uso dell'aggettivo con funzione paravverbale.

## 2.5 AVVERBI IN -MENTE

Uno degli elementi grammaticali più rilevanti dal punto di vista stilistico, sia in *Se questo è un uomo* che in *Un anno sull'altipiano*, è l'avverbio, specie quello terminante con il suffisso -mente.

Quest'ultimo non assume quasi mai caratteristiche puramente esornative. Da questo punto di vista Levi e Lussu si distanziano anni luce dall'utilizzo ornamentale dell'avverbio e, in generale, dallo stile ridondante di tanta letteratura della loro epoca, di ispirazione dannunziana. L'avverbio, nelle loro opere, ha sempre un fine funzionale legato alla loro esigenza di chiarezza, concisione ed efficacia. Questo elemento grammaticale è, per sua natura, un “mediatore semantico” che può, quindi, intensificare il senso di un sintagma, precisarlo o modificarlo.

In Levi esso diventa anche uno straordinario condensatore semantico: può esprimere da solo concetti che, altrimenti, necessiterebbero di lunghe perifrasi per poter essere sviluppati.

L'uso che ne viene fatto nella sua opera è, quindi, allo stesso tempo sintetico/condensante, intensificante e modificante.

Riporto di seguito alcuni tra gli esempi più significativi dell'uso intensificante dell'avverbio in *Se questo è un uomo*:

“Mi stava nel cuore il pensiero del ritorno, e crudelmente mi rappresentavo quale avrebbe potuto essere la inumana gioia di quell'altro passaggio [...]”  
(SQU, 1997, p. 12.)

Questo passo si trova nel primo capitolo dell'opera. Levi è già in viaggio verso Auschwitz, nel treno dai vagoni piombati. I deportati valicano il confine al Brennero: è questo il momento in cui Levi prende coscienza del fatto che, ormai, non c'è più speranza di ritorno eppure continua in modo quasi masochistico ad immaginare come sarebbe poter tornare indietro. L'avverbio sottolinea la pena che egli prova pensando al ritorno durante un viaggio che sa, per certo, essere di sola andata. In quel “crudelmente” c'è tutta la disperazione della consapevolezza della propria fine e del

fatto che mentire a sé stessi è ormai inutile.

Talvolta, gli avverbi possono agglomerarsi in strutture particolari. L'accostamento ravvicinato di due avverbi, separati dalla congiunzione “e”, per esempio, è presente in più punti del libro:

“[...] la notte li inghiotti, puramente e semplicemente.” (SQU, 1997, p. 14.)

“Elias è naturalmente e innocentemente ladro” (*Ibid.*, p. 93.)

“[...] Elias ruba, fatalmente e prevedibilmente, così come cade una pietra abbandonata.” (*Ibid.*, p. 93.)

Il primo esempio si situa nel primo capitolo del libro. Il sintagma in questione è inserito in un passo in cui Levi sta descrivendo la fine delle donne e dei bambini giunti in Lager. Gli avverbi sottolineano la loro sparizione, silenziosa, naturale, quasi ineluttabile. L'effetto intensificante della coppia di avverbi è reso ancora più forte dalla loro collocazione in fine di periodo.

Nel secondo caso Levi sta descrivendo la paradossale figura del nano Elias. Anche stavolta l'accostamento dei due avverbi è volto ad un'intensificazione reciproca e ad una precisazione progressiva. Il senso del secondo termine, infatti, esplicita quello del primo: Elias è ladro per natura, quindi in modo del tutto innocente e inconsapevole.

Nel periodo successivo la struttura a coppia si ripete. Essa è volta a precisare maggiormente le qualità cleptomani del personaggio. Non bisogna stupirsi del fatto che Elias rubi con tanta noncuranza e naturalezza: è nato ladro. Sarebbe folle pretendere il contrario. Il senso dei due avverbi, che rafforzano a vicenda il proprio significato, acquisiscono una forza ancora maggiore con l'aggiunta dell'immagine finale della pietra che, se abbandonata, cade verso il suolo seguendo una forza irresistibile: la gravità.

In un caso particolare, la coppia avverbiale appare come un blocco unico, continuo poiché i suoi due membri non sono separati né da una congiunzione, né dalla

punteggiatura:

“[...] qui la lotta per sopravvivere è senza remissione, perché ognuno è disperatamente ferocemente solo.” (SQU, 1997, p. 84.)

L'effetto che ne deriva è denso di *pathos*. Il fatto di accostare così due elementi grammaticali invariabili, indipendenti, senza alcun tipo di legame o divisione spinge a percepire il sintagma come un blocco unico. La lettura scorre veloce fino all'ultimo termine, l'aggettivo “solo”, mettendolo in risalto ancor più di quanto non faccia già la sua posizione in finale di frase. Da notare il fatto che il secondo avverbio modifica sensibilmente il senso di tutto il sintagma. Nel Lager l'uomo non è soltanto disperatamente solo, lo è in un modo feroce, bestiale. L'innesto di questo secondo membro, dunque, non è affatto casuale o ornamentale ma risponde ad una volontà di precisazione del senso complessivo e di intensificazione della drammaticità del passo.

“[...] molti, bestialmente, orinano correndo per risparmiare tempo, perché entro cinque minuti inizia la distribuzione del pane [...]” (*Ibid.*, p. 33.)

Stavolta l'uso dell'avverbio in modo intensificazione è volto a rendere ancora più esplicito il processo di disumanizzazione subito dai deportati. Essi sono descritti mentre, ossessionati dal desiderio di procurarsi un pezzo di pane, accantonano qualsiasi decoro umano assumendo comportamenti animali. L'avverbio, di per sé, potrebbe anche non esserci poiché l'immagine che Levi ci presenta ci spinge già, inevitabilmente, ad instaurare un paragone tra la massa dei deportati e una mandria di animali. Perciò la scelta di inserire quel “bestialmente” assume un rilievo particolare. L'avverbio esplicita e sottolinea all'estremo il degrado di quelle persone.

Gli avverbi in *Se questo è un uomo*, come abbiamo già anticipato, sono estremamente ricchi dal punto di vista semantico. Essi ci forniscono informazioni spesso fondamentali per comprendere i comportamenti dell'umanità del Lager che Levi osserva con l'attenzione e l'occhio indagatore dello scienziato. A questo proposito

sono estremamente interessanti gli esempi seguenti:

“Sono occorsi veri giorni, e non pochi schiaffi e pugni, perché ci abituassimo a mostrare il numero prontamente [...]” (SQU, 1997, p. 21.)

“[...] ci dispongono meticolosamente inquadrati.” (*Ibid.*, p. 23.)

“[...] camminano seguendo scrupolosamente il tempo della fanfara.” (*Ibid.*, p. 24.)

I frammenti appena mostrati sono tutti tratti dal secondo capitolo del libro, *Sul fondo*. In questa parte dell'opera Levi sta descrivendo la routine mattutina del Lager e il primo impatto che i prigionieri hanno con essa.

“Prontamente”, “meticolosamente”, “scrupolosamente”: sono queste le modalità con cui i campi di sterminio perpetrano quotidianamente la loro missione di disumanizzazione e di annientamento. I deportati devono adattarsi e subire l'opera di degradazione.

La meticolosità maniacale convive con il caos e l'abiezione: è questo il grande paradosso del Lager. Esso è l'incarnazione di un'anarchia primordiale in cui il più forte prevarica sul più debole, non solo per quel che riguarda il rapporto vittima-carnefice ma a tutti i livelli, anche fra gli oppressi<sup>19</sup>.

La disumanizzazione e la morte vengono perseguite dai carnefici con la stessa naturalezza e cura con cui un normale impiegato si accinge al proprio lavoro:

“[...] quelli che rifanno male il letto [...] vengono diligentemente puniti [...]” (*Ibid.*, p. 59.)

“Li uccisero tutti metodicamente, con un colpo alla nuca, allineando poi i corpi contorti sulla neve della strada [...]” (*Ibid.*, p. 162.)

L'ultimo esempio descrive in modo agghiacciante la scrupolosità con cui un gruppo

<sup>19</sup> LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, in Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, cap. II, p. 1017 e ss.



di SS disperse, entrate nel campo abbandonato, uccidono diciotto francesi che si erano stabiliti nel refettorio della SS-Waffe. La follia geometrica dei tedeschi raggiunge il suo apice nell'allineamento dei cadaveri all'esterno del refettorio, sulla neve. Nonostante il campo sia ormai in completo abbandono le SS non riescono a reprimere la loro compulsiva maniacalità per l'ordine.

L'ossessività è un'attitudine che anche i deportati sono costretti ad assumere, specie per quel che riguarda il cibo. Esso diventa il centro di tutti i loro desideri e le loro ambizioni. È l'unica cosa che conti. Quando i deportati cominciano ad assumere comportamenti morbosi nei confronti del cibo vuol dire che l'opera costante di degradazione compiuta dal Lager sta cominciando a dare i suoi frutti:

“[...] soltanto qualche ostinato persiste a grattare il fondo ormai lucido della gamella, rigirandola minuziosamente sotto la lampada, con la fronte corrugata per l'attenzione.” (SQU, 1997, p. 52.)

“Adesso ciascuno sta grattando attentamente col cucchiaino il fondo della gamella per ricavarne le ultime briciole di zuppa [...]” (*Ibid.*, p. 126.)

Come si è potuto constatare, gli avverbi hanno una funzione fondamentale per l'esatta “visualizzazione” e comprensione da parte del lettore dei comportamenti umani all'interno del campo. Senza di essi si perderebbero informazioni importantissime sul funzionamento del Lager e, soprattutto, della psiche delle vittime e dei carnefici.

Per quanto riguarda Lussu, in *Un anno sull'altipiano* l'utilizzo dell'avverbio con suffisso -mente risulta essere intensissimo numericamente ma molto meno ricco, dal punto di vista semantico, e meno virtuosistico rispetto a quello di Levi. Questo non vuol dire che non ci siano casi in cui l'avverbio risulta essere determinante per il senso complessivo del sintagma solo che, in generale, l'avverbio ha, per Lussu, una funzione economica: precisare nel minor tempo e spazio possibile la qualità di un'azione. Infatti, gli avverbi molto spesso si trovano usati nella loro funzione più classica e tradizionale di modificatori del verbo. Riporto di seguito solo alcuni dei

molti esempi possibili:

“conoscere perfettamente” (UAA, 2014, p. 15.)

“aveva lungamente caracollato” (*Ibid.*, p. 15.)

“diversamente apprezzato” (*Ibid.*, p. 15.)

“sfruttava audacemente il successo” (*Ibid.*, p. 24.)

“scendevano continuamente dall'alto.” (*Ibid.*, p. 33.)

“vidi distintamente” (*Ibid.*, p. 46.)

“affluivano disordinatamente” (*Ibid.*, p. 48.)

Notevole è il caso dell'avverbio “nuovamente”, sempre accoppiato a verbi e ripetuto più volte all'interno dell'opera<sup>20</sup>.

Numerosissimi sono anche gli avverbi frasali, che esprimono un giudizio del narratore su quanto egli sta per affermare, come: “certamente”, “personalmente”, “probabilmente”, “evidentemente”.

Molto usati sono anche quelli temporali: “immediatamente”, “finalmente”, “contemporaneamente”.

È dunque abbastanza logico che queste tipologie di avverbi non possano venire utilizzate in modo particolarmente pregnante dal punto di vista semantico. Lussu, solo raramente dimostra di andare al di là dell'uso convenzionale dell'avverbio e di utilizzarlo in modo più profondo e ricco. Le volte in cui ciò accade lo scopo è quello di intensificare, rafforzare, di creare tensione oppure di scatenare la regina della prosa lussiana: l'ironia.

Vediamo alcuni esempi di avverbi usati in modo intensificante:

---

<sup>20</sup> UAA, 2014, pp. 54-55-59-74-75 etc.

“Gli artiglieri, con mossa meccanica, febbrilmente continuavano a servire il pezzo.” (UAA, 2014, p. 100.)

In questo caso “febbrilmente” intensifica e precisa il senso del complemento di modo precedente. Gli artiglieri si muovono meccanicamente, come se fossero automatizzati ma i loro gesti sono lontani dall'essere calmi. Il clima è teso e l'uso di quest'avverbio ce lo fa percepire molto chiaramente.

L'esempio seguente si inserisce in quello che, forse, è il capitolo più intenso di tutto il racconto: il XIX. Lussu sta osservando da vicino, non visto, la trincea nemica. Improvvisamente si rende conto che il nemico, quello su cui si spara, quello che si uccide, non è affatto diverso da lui e dai suoi compagni. Gli austriaci compiono gli stessi gesti, mangiano e bevono le stesse cose, sono, insomma, esseri umani a tutti gli effetti. Nell'esempio seguente Lussu esprime con stupore la “scoperta” del nemico:

“[...] avrebbero anche consumato il rancio, esattamente come noi.” (*Ibid.*, p. 135.)

L'avverbio “esattamente” avrebbe potuto non essere inserito, non è indispensabile per comprendere il senso del sintagma ma Lussu vuole sottolineare quel “come noi”: l'equivalenza, mai percepita tanto lucidamente, tra lui e il suo nemico.

Nello stesso capitolo, poco dopo l'esempio appena mostrato, ritroviamo la struttura leviana della coppia avverbiale legata da congiunzione:

“Certo, facevo coscientemente la guerra e la giustificavo moralmente e politicamente.” (*Ibid.*, p. 136.)

Gli avverbi occupano fisicamente gran parte del periodo: ce ne sono ben tre a distanza ravvicinata. Nonostante ciò, l'effetto percepito dal lettore non è pesante, né ridondante. Nel complesso la ripetizione degli avverbi ben si adatta al tono raziocinante del passo. Lussu, infatti, sta cercando di richiamare a sé tutte le ragioni che l'avevano portato a scegliere la guerra e ad assumersi le responsabilità che da tale

scelta derivavano.

I due avverbi finali, in coppia, esplicitano e precisano il senso del primo. Lussu afferma di aver scelto coscientemente la guerra; questo, per lui, significa giustificarla da ogni punto di vista: sia da quello umano e morale che da quello politico.

Alla fine del capitolo troviamo un altro esempio di uso intensificante:

“[...] è un'altra cosa. È assolutamente un'altra cosa.” (UAA, 2014, p. 138.)

Lo scopo dell'avverbio è quello di marcare con forza quanto appena detto nel periodo precedente. Tale effetto è enfatizzato dal fatto che esso si presenta come l'unico elemento di novità nella ripetizione integrale del sintagma “è un'altra cosa”. In questo modo l'avverbio catalizza su di sé l'attenzione del lettore e amplifica, assolutizza il senso dell'affermazione di Lussu.

L'avverbio, in determinati contesti, crea una tensione più o meno forte tra sé e l'aggettivo cui si riferisce. Ne riporto due esempi:

“[...] disse il generale con tono terribilmente calmo [...]” (*Ibid.*, p. 51.)

“Solo allora, composto e lento, egli discese. [...] Solo i suoi occhi giravano vertiginosamente.” (*Ibid.*, p. 53.)

Non è un caso che entrambi gli esempi appena citati si trovino in uno dei capitoli più drammatici dell'opera (il VII) e riferiti entrambi alla figura del generale Leone. In questo episodio del racconto il generale sacrifica inutilmente la vita di un caporale per pura e folle ostentazione del proprio coraggio. Dopo essersi esposto al tiro nemico ed essere sopravvissuto per semplice fortuna obbliga il caporale ad imitarlo (pur sapendo che gli austriaci, ora all'erta, difficilmente avrebbero sbagliato di nuovo la mira). Il finale è tragico. I due passi mostrati lo predicono. Essi contengono alcune prime impressioni di Lussu sul generale. Sono attimi, dettagli che gli fanno capire che c'è qualcosa di folle nell'uomo che gli sta di fronte.

La tensione sta negli avverbi. Nel primo esempio è tramite quel “terribilmente” che

Lussu traduce la sensazione che ha provato all'epoca dei fatti: egli si rende conto che sotto quella calma ostentata cova la malvagità, la spietatezza e la pazzia. Non ne ha ancora le prove ma lo avverte. Quell'unico avverbio mette in guardia il lettore dalla veridicità dell'apparenza esteriore, tranquilla, del generale.

Nel secondo esempio l'avverbio, in posizione finale di periodo, crea tensione mediante il contrasto tra la compostezza e la lentezza del corpo del generale e la vertiginosa velocità con cui i suoi occhi girano nelle orbite. Essi sembrano dissociati in modo inquietante da tutto il resto del suo essere.

Se gli occhi sono considerati, a partire dallo Stilnovo, lo specchio dell'anima, allora quelli di Leone aprono un varco su un'interiorità squilibrata, caotica e folle.

Gli avverbi, come detto precedentemente, possono anche diventare uno dei mezzi tramite i quali si esprime l'ironia dell'autore.

In un passo del VI capitolo Lussu sta denunciando, ironicamente, la falsità e la retorica delle cronache giornalistiche sulla guerra:

“La Valle di Campomulo che, dopo Monte Fior, noi avevamo attraversato senza incontrare un ferito, vi era dipinta come « imbottita di cadaveri ». Di austriaci, naturalmente.” (UAA, 2014, p. 112.)

Quell'avverbio posto alla fine del sintagma contiene tutta la carica ironica che era già stata preparata nel periodo precedente. I giornalisti non solo falsificano la verità ma la strumentalizzano, dipingendo vittoriose battaglie inesistenti e dando un'idea completamente deformata dello sviluppo della guerra. Ma, dal resto, come si può pensare che gli strumenti della propaganda dicano come stanno realmente le cose? È proprio questo che l'ironia contenuta in quell'avverbio conclusivo vuole sottolineare.

Un altro esempio interessante dell'uso dell'avverbio in senso ironico è contenuto all'interno del discorso che, nel capitolo XVII, viene tenuto dal capitano Zavattari riguardo la presunta morte del generale Leone. Lussu e gli altri ufficiali hanno appena ricevuto la notizia ma la loro gioia è già incontenibile. Zavattari decide di brindare alla “memoria”, in realtà alla morte, del generale e tutti i colleghi si uniscono a lui. La carica ironica del suo discorso è fortissima anche per lo stile da

egli utilizzato. Il capitano, infatti, cerca di mantenere un tono ufficiale che fa risaltare ancora di più l'ironia di cui la sua orazione è innervata. Per rendere più chiaro quanto detto riporto il discorso per intero:

“Signori ufficiali! Sia permesso a un rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione e ad un capitano veterano di levare il bicchiere alla fortuna del nostro esercito. Imitando le belle tradizioni di alcuni popoli forti in cui i parenti celebrano la morte di un membro della loro famiglia con banchetti e danze, noi, non potendo fare di meglio, beviamo alla memoria del nostro generale. Non lacrime, o signori, ma una gioia, convenientemente contenuta. La mano di Dio è scesa sull'Altipiano di Asiago. Senza voler criticare il ritardo con cui la Provvidenza attua la sua volontà, dobbiamo peraltro affermare ch'era tempo. Egli è partito. La pace sia con lui! Con lui la pace e con noi la gioia, e ci sia infine consentito di rispettare da morto un generale che detestavamo da vivo.” (UAA, 2014, p. 120.)

Come è stato già osservato, tutto il passo è impregnato di un'ironia che cerca di venire contenuta all'interno di una forma ufficiale, oratoria. L'effetto ottenuto è quello di enfatizzare ancora di più la carica ironica del testo. Zavattari apre l'orazione nel modo più classico: appellandosi al proprio uditorio. Segue una *captatio benevolentie* e la giustificazione di quanto stanno per fare mediante il paragone con i costumi di alcuni popoli lontani. Il tono del discorso è enfatico, ricco di vocative, esclamative e congiuntivi esortativi: “signori ufficiali!”, “la pace sia con lui!”, “o signori”, “sia permesso”, “ci sia infine consentito”. Il tutto è concluso da un bonario rimprovero alla Provvidenza per non aver attuato prima il proprio volere (cioè, per non aver tolto di mezzo prima il generale Leone). La conclusione è un esempio di retorica altissima ed estremamente costruita: “La pace sia con lui! Con lui la pace e con noi la gioia, e ci sia infine consentito di rispettare da morto un generale che detestavamo da vivo.”. Il passo si apre subito con un chiasmo che intreccia il soggetto (la pace) e il complemento di compagnia (con lui) secondo lo schema: ABBA. Al secondo elemento del chiasmo di aggancia il parallelismo sintattico: complemento di compagnia (con lui, con noi) + soggetto (la pace, la gioia). Un

secondo parallelismo, stavolta anche antitetico, conclude definitivamente l'orazione: "[...] rispettare da morto un generale che detestavamo da vivo". I verbi "rispettare" e "detestare" hanno già una connotazione antitetica che diviene ancora più esplicita nelle apposizioni seguenti: "da morto", "da vivo".

Lussu, dunque, termina in grande stile il discorso di Zavattari: la clausola si arricchisce sempre più man mano che la conclusione si avvicina. Si comincia con un chiasmo, a cui si lega un parallelismo seguito da un altro parallelismo che viene complicato dall'antitesi finale. La retorica è qui al massimo della propria potenza.

All'interno del discorso, in posizione centrale, si situa il periodo contenente l'avverbio che ci interessa analizzare: "Non lacrime, o signori, ma una gioia, convenientemente contenuta". L'esordio è solenne, inframmezzato da un'invocazione all'uditorio, la sintassi è nominale. L'avverbio "convenientemente" associato all'aggettivo "contenuta" condensa l'ironia del sintagma. È chiaro, ormai, che la gioia degli ufficiali è tutto fuorché contenuta e che non c'è nulla di più lontano dal loro stato d'animo che il pianto. Qui l'ironia gioca sul divario tra la realtà dei fatti (l'esaltazione degli ufficiali) e le convenzioni comportamentali, che sarebbe necessario rispettare, simulate nel discorso di Zavattari. Si noti inoltre, nel presente sintagma, l'attenzione sempre presente per gli aspetti fonici della lingua: entrambi i membri iniziano con il suffisso "con", di origine latina (*cum-venientem*, *cum-tenere*); in entrambe le parole ricorre l'allitterazione della "t" seguita, quattro volte su quattro, dalla vocale "e" ("convenientemente contenute").

Anche in Lussu, dunque, l'avverbio può rivestire un ruolo importante, di primo piano, all'interno del testo facendosi portatore di sfumature ironiche, aumentando il *pathos*, la tensione etc. Tuttavia queste non arrivano mai ad essere caratteristiche sistematiche del suo uso dell'avverbio. Nella stragrande maggioranza dei casi egli gli conferisce funzioni e ruoli tradizionali (come quello di modulare i predicati verbali). Lussu, nel complesso, preferisce affidare la propria espressività ad un uso minuzioso e studiato della punteggiatura, a figure retoriche come la metafora, la similitudine e alle ripetizioni. In Levi, invece, essi diventano veri e propri strumenti espressivi in grado non solo di precisare il senso di un sintagma ma di cambiarlo completamente. Talvolta essi diventano condensatori, sintetizzatori semantici, economici ed efficaci.

Essi possono anche essere il mezzo tramite il quale si esprime lo sguardo scientifico di Levi, che analizza l'umanità intorno a sé come se fosse sotto la lente di un microscopio. L'avverbio, per l'autore di *Se questo è un uomo*, non è soltanto uno strumento di precisazione e modulazione verbale ma un elemento fondamentale della propria espressività e uno strumento conoscitivo che viene fornito al lettore per comprendere più profondamente quel caos inenarrabile che costituisce il Lager. Sembra che Levi tenda a spingere ogni componente grammaticale verso la maggiore espressività possibile. Egli porta all'estremo le loro potenzialità semantico-espressive, talvolta fino al virtuosismo, nello sforzo di spiegarsi, di chiarire, di precisare. In fondo è proprio questa la sua grande ossessione.

Lussu condivide con lui un problema di comunicazione, di trasmissione della memoria, di espressività e di chiarezza ma sembra non spingersi oltre certi limiti di sperimentazione.



## 2.6 PROPOSIZIONI NEGATIVE IN SENSO AFFERMATIVO

Le proposizioni negative di senso affermativo possono essere realizzate in due modi e perseguire due effetti differenti. Quando esse assumono la forma di una doppia negativa smorzano e attenuano il senso della loro affermazione. Quando, invece, si formano tramite la struttura “negazione + verbo + che” (e varianti) l'effetto risulta essere il rafforzamento del suo contenuto.

Quest'ultima è la forma prediletta sia da Levi che da Lussu per la realizzazione della proposizione che da ora in poi, per comodità, chiamerò negativa-affermativa.

In *Se questo è un uomo* le occorrenze di questa proposizione sono abbastanza numerose. Il loro scopo è, quasi sempre, quello di enfaticamente degradare la condizione che caratterizza l'umanità del Lager. Ciò può avvenire in due modi: sottolineando la limitatezza delle risorse primarie dei prigionieri (cibo, vestiti) oppure assolutizzando la loro disumanizzazione e il massacro di cui essi sono vittime.

Quest'ultimo utilizzo della proposizione negativa-affermativa è, sicuramente, il più interessante e suggestivo dei due. Ne riporto, di seguito, alcuni esempi.

La prima citazione è tratta dal primo capitolo dell'opera. Levi sta spiegando al lettore come, paradossalmente, fossero stati proprio gli stenti e le percosse a mantenere lui e suoi compagni, sia prima che dopo il viaggio, “a galla sul vuoto di una disperazione senza fondo”<sup>21</sup>. Ad impedirgli di sprofondare nel baratro, infatti, non fu una ferma volontà di sopravvivenza e nemmeno una composta accettazione del proprio destino.

“Non già la volontà di vivere, né una cosciente rassegnazione: ché pochi sono gli uomini capaci di questo, e noi non eravamo che un comune campione di umanità.” (SQU, 1997, p. 11.)

I deportati che accompagnano Levi durante il viaggio verso Auschwitz sono esseri umani assolutamente comuni. Tra loro non c'erano eroi o personaggi straordinari, dotati di un'eccezionale fibra morale. Essi reagirono ai traumi subiti come avrebbe fatto la stragrande maggioranza del genere umano. La negativa-affermativa rende

---

<sup>21</sup> SQU, 1997, p. 11.

assoluta la portata del proprio sintagma: in Lager ci finì l'umanità comune, nella sua pluralità di manifestazioni e sfumature, quella a cui tutti apparteniamo.

Il primo impatto con il Lager è, per i prigionieri, sconcertante. I tedeschi selezionano, smistano e uccidono con la stessa, incrollabile, calma.

“Sempre con la pacata sicurezza di chi non fa che il suo ufficio di ogni giorno;”  
(SQU, 1997, p. 14.)

La proposizione negativa-affermativa enfatizza e rafforza il senso di quella “pacata sicurezza”. Quelle azioni terrificanti vengono svolte dalle SS come un banale lavoro quotidiano. La raccapricciante naturalezza che mostrano nel compierle è data dal fatto che, per loro, esse non sono altro che una *routine*.

Nel sintagma seguente è condensato il livello di disumanizzazione a cui sono giunti i prigionieri:

“[...] noi non siamo che bestie stanche.” (*Ibid.*, p. 38.)

La negativa-affermativa assolutizza il contenuto del sintagma. Gli abitanti del Lager non sono più uomini, dunque, ma bestie. Nient'altro che bestie.

Nel capitolo *Al di qua del bene e del male*, nel passo da cui è tratta la prossima citazione, Levi spiega la differenza esistente tra i lavoratori civili che, per punizione, sono costretti a scontare parte della loro pena lavorando in Lager, e loro, i deportati:

“Per noi invece il Lager non è una punizione; per noi non è previsto un termine, e il Lager altro non è che il genere di esistenza a noi assegnato [...]” (*Ibid.*, p. 79.)

Nella sua semplicità l'ultima affermazione sottolinea e concretizza l'enormità e la mostruosità di ciò che l'umanità ha fatto concependo i campi di concentramento. Essi, per i deportati, non erano una punizione; del resto, essi non avevano niente da farsi perdonare, nessun errore da scontare. I Lager sono stati, per loro, un destino

imposto e ineluttabile.

Nel capitolo *I sommersi e i salvati*, Levi ci fornisce una descrizione attenta e completa del funzionamento del campo e delle categorie umane che lo abitano. Nel passo seguente l'autore parla dei cosiddetti "musulmani": gli uomini più deboli, quelli destinati alla selezione.

"[...] si sa che sono qui di passaggio, e fra qualche settimana non ne rimarrà che un pugno di cenere in qualche campo lontano, e su un registro un numero di matricola spuntato." (SQU, 1997, p. 85.)

A questo sono stati ridotti i milioni di persone mandate alle camere a gas e bruciate nei crematori. Di loro è rimasta solo cenere e un numero cancellato su un registro. L'annientamento totale, fisico e morale, si riassume in queste due semplici immagini: ceneri sparse senza sepoltura e nessun nome a ricordare una morte. L'immensità inconcepibile, inumana, della Shoah è tutta racchiusa qui, in una serie interminabile di numeri spuntati da una lista.

Come abbiamo avuto modo di vedere, l'intensificazione è lo scopo principale di questa proposizione. Essa può enfatizzare, sia l'enormità del massacro e della disumanizzazione (il caso degli esempi appena citati), sia la limitatezza del cibo, del vestiario, della capacità di azione dei deportati. Riporto di seguito alcuni esempi di questo secondo utilizzo.

"[...] la maggior parte dei malati non aveva che la camicia, e alcuni nemmeno quella." (*Ibid.*, p. 152.)

"Non avevamo che una minima scorta d'acqua, e non coperte né pagliericci di ricambio." (*Ibid.*, p. 163.)

"Non potevamo certo portarlo fuori nella notte. Non ci restava che riaddormentarci." (*Ibid.*, p. 168.)

Ovviamente, non mancano casi in cui la proposizione negativa-affermativa viene

utilizzata in modo “convenzionale”, cioè meno strettamente legato alla natura dell'opera e al suo scopo testimoniale. Essa allora può definire i limiti di un'azione (“...non ruba che quando si presenta un'occasione sicura” SQU, 1997, p. 93., “Non ho salvato che un verso...” *Ibid.*, p. 109., “Non ho potuto capire altro che il mio nome...” *Ibid.*, p. 130.), di un complemento di tempo (“...il treno non si mosse che a sera.” *Ibid.*, p. 11.) o di una quantità (“...non sono più che qualche centinaio...” *Ibid.*, p. 22.). Nel complesso, però, quest'utilizzo è meno frequente rispetto a quello enfaticizzante e assolutizzante. Ciò corrisponde ad una delle due esigenze primarie dell'opera leviana: presentare i fatti in modo chiaro e, allo stesso tempo, dargli espressività facendo sì che essi lascino un segno indelebile nella coscienza e nella memoria del lettore.

Se la proposizione negativa-affermativa viene utilizzata da Levi principalmente per rendere pregnante e “assoluto” il contenuto delle proprie affermazioni, Lussu, la utilizza, oltre che in questo senso, anche in un altro modo che definirei quasi “teatrale”; non è un caso che essa, quando viene utilizzata con questa accezione, si situi in episodi saturi di *pathos*. Infatti, questa proposizione, molto spesso, isola un oggetto o un soggetto su cui si focalizza momentaneamente l'attenzione di Lussu, come se esso venisse posto, per un momento, sotto un riflettore da palcoscenico. Essa, estrapolando l'oggetto dal contesto in cui esso è inserito, gli conferisce un rilievo inusuale.

Altre volte questa costruzione amplifica la potenza e l'estensione di suoni o oggetti che permeano di sé un ambiente.

Non mi dilungherò sull'uso più “tradizionale” (che pure è ben presente) di questa proposizione nell'opera di Lussu e ne approfondirò subito, invece, gli utilizzi più personali, particolari e per questo più interessanti. Tra questi, il primo per potenza di effetto è sicuramente quello che prima ho denominato “utilizzo teatrale”.

“Io non ne vidi che gli occhi. Vidi solo gli occhi. E mi sembrò ch'egli non avesse che occhi, talmente mi parvero grandi.” (UAA, 2014, p. 108.)

Questo primo esempio proviene da uno degli episodi più drammatici dell'opera. Il generale Leone ha deciso di tentare un'azione suicida di attacco alla trincea austriaca. I soldati italiani si slanciano fuori dalle loro barricate coscienti di andare incontro alla morte. La sorte risparmia Lussu che riesce ad arrivare incolume fino al filo spinato della trincea nemica. Ora, però, egli è bloccato proprio sotto di essa. Non riesce più ad avanzare. È in quest'istante che Lussu alza lo sguardo e incontra gli occhi di un austriaco che lo guardano da una feritoia. Il tempo si congela. Lo sguardo tra i due pare durare un'eternità. Quest'effetto di sospensione temporale è dato dalla costruzione stessa del passo. Esso, per intero, è costituito da cinque periodi ed è occupato interamente dall'immagine degli occhi. Infatti, la parola in questione viene ripetuta minimo una volta per periodo. Nelle frasi qui riportate la costruzione negativa-affermativa non fa che dare ancora più risalto ai due protagonisti di quell'attimo. Essa sottolinea il fatto che quegli “occhi” hanno catalizzato completamente lo sguardo del giovane ufficiale. Alla negativa-affermativa del primo periodo segue, nel secondo, la sua versione affermativa: “Vidi solo gli occhi”. Il senso di queste due brevissime frasi è identico, cambia solo la loro struttura tanto che potremmo considerare la seconda una ripetizione *in variatio* della prima. Nel primo *cola* del periodo seguente si ripresenta la costruzione negativa-affermativa. Essa è ancora incentrata sugli occhi che a Lussu paiono tanto enormi da costituire tutta la sostanza fisica dell'uomo che lo sta guardando.

Un altro episodio denso di *pathos* si trova nel famoso capitolo XIX. Lussu osserva, non visto e a breve distanza, l'interno della trincea austriaca. Improvvisamente, nel suo campo visivo entra, come su un palcoscenico, il giovane ufficiale che diventerà l'inconsapevole protagonista dei suoi pensieri.

“[...] nello spazio tondo, non rimase che lui. [...] Io non vedevo che l'ufficiale.”  
(UAA, 2014, p. 136.)

La scena si svuota. L'ufficiale si erge, isolato, nello spazio. Ora è lui l'oggetto che catalizza l'attenzione di Lussu. Ci sono certamente altri soldati intorno al giovane austriaco ma il suo sguardo riesce a percepire solo lui; è completamente assorbito

dalla sua figura.

In altri casi, come abbiamo anticipato, certi suoni o oggetti possono diventare, grazie all'uso della proposizione negativa-affermativa, i protagonisti di uno spazio che viene completamente saturato da essi.

“Per tutta la giornata, nella stretta vallata, non si sentivano che i lamenti dei feriti.” (UAA, 2014, p. 83.)

“Lungo la trincea non si sentiva che qualche raro colpo di fucile.” (*Ibid.*, p. 141.)

“Al suo fianco, non v'erano che morti.” (*Ibid.*, p. 109.)

Come abbiamo potuto constatare questo tipo di proposizione viene utilizzata, sia in *Se questo è un uomo* che in *Un anno sull'altipiano*, in senso eminentemente enfaticizzante e rafforzativo. Levi la utilizza soprattutto per conferire assolutezza alla degradazione dell'umanità del Lager e all'abominio costituito dal Lager stesso. Lussu bilancia un utilizzo più “convenzionale” e tenue, circoscritto alla limitazione di azioni, quantità o lassi temporali, con un uso decisamente più interessante e personale quale quello “teatrale” che isola ed illumina particolari personaggi o oggetti come se fossero, soli, su di un palcoscenico. Ancora una volta possiamo notare come, partendo da una scelta di base comune, i due autori approdino poi a modalità di utilizzo proprie e personali.

### **3. USO DELLE FIGURE RETORICHE**





### 3.1 RIPETIZIONI

Sia in *Se questo è un uomo* che in *Un anno sull'altipiano* si riscontra un ampio uso delle figure di ripetizione.

In Levi la ripetizione può avere sia una funzione “strutturale” (spesso, infatti, essa funge da nesso logico tra sintagmi o periodi), sia una valenza intensificante. Nel secondo caso la troviamo utilizzata soprattutto nei momenti in cui la drammaticità diviene intensa o, comunque, in porzioni di testo con una forte componente di *pathos*.

Riporto di seguito qualche esempio di ripetizione utilizzata da Levi come legame logico, come mezzo che, come ha giustamente osservato Pier Vincenzo Mengaldo, gli consente di “articolare e concatenare con chiarezza i segmenti successivi del discorso, mantenendone la natura paratattica ma insieme irrobustendola con giunture e nodi a giorno”<sup>22</sup>.

“Stasera, subito dopo la zuppa, andrò in Ka-Be. Ka-Be è abbreviazione di Krankenbau, l'infermeria.” (SQU, 1997, p. 39.)

In questo periodo il carattere esplicativo della ripetizione è molto chiaro. È la prima volta che Levi nomina la Ka-Be, l'infermeria. È dunque logico che alla presentazione segua la spiegazione. Per rafforzare questi due passaggi, l'autore utilizza una figura di ripetizione molto forte (proprio perché i suoi due membri, diversamente da quanto accade per l'anafora o l'epifora, sono estremamente ravvicinati): l'anadiplosi.

“Chajim è pratico di queste cose [...]. Chajim è il mio compagno di letto, [...]”  
(*Ibid.*, p. 41.)

In questo caso Levi utilizza una ripetizione in anafora ma lo scopo è lo stesso: spiegare. È la prima volta che il lettore si imbatte nella figura di Chajim e Levi, dopo averci dato qualche parziale informazione su di lui, lo contestualizza, gli conferisce

---

22 MENGALDO, Pier Vincenzo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 174.

un posto nella sua personale vicenda: Chajim è il suo compagno di letto in Ka-Be.

“Ma qui, in Lager, non vi sono criminali né pazzi: non criminali, perché non v'è legge morale a cui contravvenire, non pazzi, perché [...]” (SQU, 1997, p. 94.)

Anche in questo caso il fine è esplicativo. La ripetizione dei termini “criminali” e “pazzi” risulta essere funzionale per giustificare ciò che Levi ha appena dichiarato: “...in Lager, non vi sono criminali né pazzi”. Mediante la ripresa dei due termini Levi marca il nesso tra l'affermazione e la successiva spiegazione.

Un altro esempio di ripetizione “logica”, stavolta in posizione anaforica ad inizio di paragrafo, è il seguente:

“È molto gradevole discorrere con Henri [...] È anche utile. [...] / Parlare con Henri è utile e gradevole [...]” (*Ibid.*, p. 96.)

La ripresa *in variatio* ha la funzione di concatenare logicamente i due paragrafi. Dal punto di vista formale è interessante notare come, nella ripetizione, si fondano i primi due sintagmi del paragrafo precedente che definiscono qualitativamente i discorsi di Levi ed Henri.

Per quel che riguarda l'utilizzo intensificante e drammatizzante della ripetizione riporto i seguenti passi:

“Poi ci hanno contati, ci hanno fatti spogliare fuori al freddo, ci hanno tolto le scarpe, ci hanno di nuovo contati, ci hanno rasa la barba e i capelli e i peli, ci hanno contati ancora, e ci hanno fatto fare una doccia; poi è venuta una SS, ci ha guardati [...] Dopo di che ci hanno contati ancora una volta e ci hanno fatto fare un'altra doccia [...]” (*Ibid.*, pp. 41-42.)

“L'ufficiale, seguito da un medico [...] L'ufficiale passa oltre [...] L'ufficiale gli strappa via le coperte, quello trasalisce, l'ufficiale gli palpa il ventre [...]” (*Ibid.*, p. 47.)

Entrambi gli esempi sono tesi a creare nel lettore, tramite la ripetizione, un senso di angoscia. Nel primo, la ripetizione del sintagma “ci hanno” (una volta anche in *poliptoton*: “ci ha”) moltiplica e amplifica la disumanizzazione progressiva a cui vengono sottoposti i prigionieri.

Nella seconda porzione testuale la ripetizione del sostantivo “ufficiale”, oltre a scandire la quotidiana procedura di controllo dei malati della Ka-Be, concorre a darci un'idea più precisa del personaggio in questione. Egli, per tutta la durata della sua visita, non mostra di provare la minima empatia per gli allettati. I suoi gesti sono puramente meccanici e la ripetizione sottolinea ancor più l'alienazione e la freddezza di un uomo che ha perso qualsiasi residuo di umanità.

Forse ancora più forte è l'effetto che viene raggiunto in quest'altro caso:

“Noi abbiamo viaggiato fin qui nei vagoni piombati; noi abbiamo visto partire verso il niente le nostre donne e i nostri bambini; noi fatti schiavi abbiamo marciato [...] Noi non ritorneremo.” (SQU, 1997, p. 49.)

La ripetizione in anafora del pronome personale “noi” conferisce a tutto il passo una dimensione drammaticamente collettiva. L'anafora asseconda il climax ascendente dei sintagmi a partire dal viaggio verso Auschwitz, fino alla schiavitù e al lapidario sintagma conclusivo: “Noi non ritorneremo”. A Levi bastano un soggetto, una negazione e un verbo per descrivere il destino di milioni di esseri umani.

Nel primo capitolo troviamo un'alta concentrazione di quest'uso della ripetizione. È un momento di grande tensione: i prigionieri del campo di raccolta di Fossoli vengono a sapere che sono destinati alla deportazione e che essa avrà luogo il giorno successivo.

“Tutti: nessuna eccezione. Anche i bambini, anche i vecchi, anche i malati.”  
(*Ibid.*, p. 8.)

Ci troviamo di fronte alla moltiplicazione della struttura: congiunzione + sostantivo plurale. Questa ripetizione in tre tempi è complicata, al proprio interno, da

un'antitesi: quella che contrappone i “bambini” ai “vecchi” (quindi le prime due sezioni della ripetizione). Questo procedimento sottolinea l'universalità e l'insensatezza di una condanna che non risparmia nessuno (persino quelli che, come i vecchi e i malati, non sarebbero comunque sopravvissuti a lungo).

“E venne la notte, e fu una notte tale, che si conobbe che occhi umani non avrebbero dovuto assistervi e sopravvivere.” (SQU, 1997, p. 9.)

Anche in questo periodo la ripetizione ha la funzione di un'intensificazione. Il suo effetto viene reso ancora più forte dal suo inserimento in un costrutto consecutivo: “e fu una notte tale, che...”.

“I vagoni erano dodici, e noi seicentocinquanta; nel mio vagone eravamo quarantacinque soltanto ma era un vagone piccolo. Ecco dunque, sotto i nostri occhi, sotto i nostri piedi, una delle famose tradotte tedesche, quelle che non ritornano, quelle di cui, fremendo e sempre un poco increduli, avevamo così spesso sentito narrare.” (*Ibid.*, p. 11.)

In quest'ultimo esempio le ripetizioni procedono per gruppi ravvicinati. Dapprima troviamo quella del termine “vagone” (all'inizio in *poliptoton*: “vagoni”), poi quella della struttura: preposizione “sotto” + aggettivo possessivo “nostri” e sostantivo in *variatio* (prima “occhi”, poi “piedi”). Infine la ripetizione in posizione anaforica (ad inizio di sezione) del pronome dimostrativo “quelle”.

La prima serie di ripetizioni è tesa a sottolineare la sproporzione esistente tra il numero dei prigionieri e il numero e le dimensioni dei vagoni. Tramite la seconda coppia in ripetizione Levi cerca di rendere più forte l'identificazione del lettore con i prigionieri e con il tragitto da essi compiuto: quello che li porta da una posizione esterna, in cui hanno il vagone “sotto i nostri occhi”, ad una interna, in cui il vagone è ormai “sotto i nostri piedi”. L'ultima ripetizione (quella del pronome dimostrativo) conferisce un'aura di mistero e di terrore alle “famose tradotte tedesche”. Proprio loro, le protagoniste di tanti racconti spaventosi, ora si sono materializzate davanti alla folla dei deportati increduli.

Anche in *Un anno sull'altipiano* la ripetizione viene utilizzata soprattutto con valore intensificante ma qui, contrariamente a quanto accade nell'opera di Levi, essa può assumere anche una funzione tematizzante. In quest'ultimo caso la ripetizione iterata di una parola chiave, per esempio, concretizza e sottolinea il tema centrale (oggetto concreto o astratto che sia) di un dato episodio.

Analizziamo alcuni esempi di ripetizione con funzione intensificante:

“quella orribile petriera carsica, squallida, senza un filo d'erba e senza una goccia d'acqua, tutta eguale, sempre eguale [...]” (UAA, 2014, p. 19.)

“[...] non abbiamo forze sufficienti per resistere. Non abbiamo artiglieria [...] Non abbiamo mitragliatrici [...]” (*Ibid.*, p. 33.)

Nel primo passo la ripresa della preposizione “senza” e dell'aggettivo “eguale” (rafforzato, in ripetizione, dall'accostamento con la preposizione “sempre”) marca lo squallore, la desolazione del Carso e l'esasperazione che queste condizioni ambientali producono nell'animo del soldato; nel secondo lo scopo è quello di sottolineare il senso di impotenza e rassegnazione che pervade l'animo del colonnello Stringari.

“[...] guardò il capitano Bravini, guardò me, guardò tutto il gruppo di ufficiali e di soldati [...]” (*Ibid.*, p. 88.)

Anche in questo caso Lussu cerca, tramite la ripresa del passato remoto “guardò”, di intensificare un momento di grande *pathos*: l'episodio è quello del drammatico sacrificio del tenente Santini<sup>23</sup>. Il tenente colonnello Carriera decide di inviarlo, con un soldato, fuori dalla trincea per recidere il filo spinato che protegge la linea nemica. L'operazione è inutile e suicida: ormai il giorno sta sorgendo ed è impossibile che gli austriaci non si accorgano di un'azione così scoperta. Il tenente colonnello cerca di costringere Santini a offrirsi volontario, inutilmente. È un momento di grande tensione. Carriera, furibondo, trapassa con lo sguardo tutti i

---

23 UAA, 2014, cap. XII, p. 83 e ss.

presenti seguendo un climax ascendente (partendo dagli ufficiali di alto grado, passando per Lussu, fino ad arrivare alla truppa di soldati). La ripetizione accompagna il climax, lo scandisce donandogli forza e incisività.

In altri casi, come già anticipato, la ripetizione serve a mettere in rilievo una parola-tema del testo. Essa può esprimere un concetto astratto, o un oggetto concreto, tematicamente importante all'interno di una vicenda, oppure contenere l'elemento su cui si focalizza lo sguardo del protagonista-narratore.

“L'anima del combattente di questa guerra è l'alcool. Il primo motore è l'alcool.”  
(UAA, 2014, p. 38.)

La ripetizione in epifora conferisce rilievo ad uno degli oggetti-temi fondamentali di *Un anno sull'altipiano*: l'alcool e il ruolo determinante che esso riveste nell'ambito della guerra. Gli episodi che lo vedono protagonista sono parecchi. La distribuzione di cognac, insieme al cioccolato, per esempio, è sempre il segnale che avverte i soldati dell'imminenza di un attacco. Nel III capitolo, quello da cui è tratto l'esempio sopra citato, Lussu incontra il tenente colonnello dell'osservatorio di Stoccardo: un uomo che, per proteggersi e tutelare, in qualche modo, la propria sanità mentale ha deciso di stordirsi quotidianamente con l'alcool. È qui che viene presentata per la prima volta la problematica dell'alcolismo, destinata a diventare una tematica centrale del racconto.

“Ci vuole l'artiglieria. Senza l'artiglieria, non si va avanti. - Ci vuole l'artiglieria,- [...]” (*Ibid.*, p. 86.)

Il fine della ripetizione è sempre quello di porre l'accento su un oggetto particolare che, in questo caso, si rivela il fulcro di un problema e di un pensiero. La ripresa, in questo passo, è molto estesa: è costituita da tre sintagmi brevissimi, due dei quali (il primo e l'ultimo) sono perfettamente identici. Essi, pertanto, formano una struttura “a cornice” che contiene, al proprio centro, il secondo membro della ripetizione (l'unica

variante della serie). Quest'ultimo si lega, in anadiplosi, al primo sintagma, enfatizzandone il senso.

I primi due periodi sono presentati come una considerazione che il Lussu personaggio-narratore elabora tra sé e sé. Essi si concretizzano nell'ultimo sintagma che è, invece, un'esternazione fatta ad alta voce dal capitano Bravini.

“Io non ne vidi che gli occhi. Vidi solo gli occhi. E mi sembrò ch'egli non avesse che occhi, talmente mi parvero grandi. [...] sotto lo sguardo di quei grandi occhi. Allora io pensai: gli occhi di un bue.” (UAA, 2014, p. 108.)

L'effetto che Lussu riesce a raggiungere in questo passo grazie all'uso della ripetizione è di una forza rara. I soldati italiani si sono lanciati fuori dalle loro trincee, per attaccare: sono stati decimati. Lussu e Avellini sono tra i pochissimi ad essere riusciti ad avvicinarsi al nemico, ancora incolumi. Gli austriaci non sparano, esterrefatti dalla situazione grottesca che stanno vivendo. Persino il nemico prova pietà per Lussu e i suoi compagni e li prega di retrocedere, di non farsi uccidere così; ma dalla trincea italiana le urla del generale Leone intimano di avanzare, così, lo slancio riprende. Il passo sopra citato costituisce un momento di sospensione. È un istante che rimane come congelato nella mente di Lussu: per un attimo egli incrocia gli occhi di un austriaco che lo guardano da una feritoia. È un momento di tensione inaudita: l'austriaco non spara, si limita a guardare il giovane ufficiale con occhi spalancati. La parola “occhi” viene ripetuta per ben cinque frasi contigue, sempre in epifora (tranne che nell'ultimo caso). La ripetizione così marcata rende perfettamente il senso di sospensione, di straniamento che prova Lussu in quell'attimo. Nulla ha più importanza, tutto il suo essere è focalizzato su quegli occhi, su quello sguardo.

Meno condensato e incisivo ma non meno efficace è l'uso delle ripetizioni in uno degli episodi più importanti e drammatici del libro: il già citato sacrificio del tenente Santini. Le pinze e il filo spinato ne sono gli elementi protagonisti. Tutto ruota intorno ad una folle idea del tenente colonnello Carriera: mandare degli uomini a guastare il filo delle trincee nemiche. Lussu riprende il termine “pinza” (variato in

*poliptoton*: “pinze”) tredici volte in due pagine<sup>24</sup>, “filo” solo sei ma le ripetizioni sono sempre a distanza ravvicinata, su frasi contigue. Eccone un esempio:

“Prese l'estremità d'un filo e l'afferrò con la pinza. Le lame della pinza scivolavano sul filo, [...] Prese anch'egli la pinza e volle provare a rompere il filo.” (UAA, 2014, p. 86.)

Da notare il chiasmo formato tramite la prima ripetizione: “filo”, “pinza”, “pinza”, “filo”. Esso ha la funzione di variare la ripresa e di evitare che essa, essendo i termini estremamente ravvicinati, risulti “pesante” e statica.

Talvolta, come nell'esempio seguente, i due usi della ripetizione si fondono e compenetrano:

“Io mi difendo bevendo. [...] un uomo onesto si difende bevendo. [...] ci uccidiamo a vicenda [...] uccidersi senza conoscersi, senza neppure vedersi! [...] Ha mai ucciso nessuno lei? Lei, personalmente [...] - Io spero di no. - Io, nessuno. Già, non ho visto nessuno. Eppure se tutti, di comune accordo cessassimo di bere, forse la guerra finirebbe. Ma, se bevono gli altri, bevo anch'io.” (*Ibid.*, p. 37.)

La ripetizione del verbo “bere” in *poliptoton* assume una rilevanza centrale all'interno del passo. Essa non fa che enfatizzare una tematica fondamentale dell'episodio in cui esso è inserito: il discorso sull'alcool del tenente colonnello di Stoccarda<sup>25</sup>. Segue, per importanza, la ripetizione del verbo “uccidere” (anch'esso in *poliptoton*). Infatti l'azione di uccidere, in *Un anno sull'altipiano*, è legata tematicamente all'azione di bere. È la logica stessa della guerra che lo richiede.

Intensificante è invece la ripresa della struttura: congiunzione “senza” + verbo riflessivo (“senza conoscersi, senza neppure vedersi!”). Lo stesso vale per la ripetizione in anadiplosi del pronome personale “lei”, contrapposto all'anafora successiva del pronome personale “Io”. Per ultima, segnaliamo la ripetizione in

---

<sup>24</sup> UAA, 2014, pp. 86-87.

<sup>25</sup> UAA, 2014, cap. III, p. 24 e ss.



epifora del pronome “nessuno”. In realtà, in questo passo, i confini tra l'uso intensificante/drammatizzante e l'uso tematizzante della ripetizione non sono ben definiti, specie per quanto riguarda la ripetizione in *poliptoton* dei due verbi protagonisti: “bere” e “uccidere”. Il tono della riflessione e il fatto che essa si trovi inserita in un discorso diretto (per sua natura propenso alla ripetizione) rendono inevitabilmente complicata una distinzione netta. Sembra che in questo passaggio le due accezioni della ripetizione lussiana si fondano e cooperino. L'effetto che ne deriva è sia drammatico (il discorso del tenente colonnello tratteggia un quadro inquietante di disumanizzazione, senza via d'uscita), sia tematizzante: le azioni reiterate del bere e dell'uccidere, venendo inserite in una riflessione quasi filosofica sulla guerra, assumono dei connotati teorici e tematici (pur mantenendo tutta la loro terribile concretezza). Il carattere intensificante delle altre ripetizioni in gioco, invece, è molto chiaro.

La ripetizione è, in generale, un procedimento che ha una frequenza importante all'interno dei discorsi diretti. L'uso di riprese è un fenomeno tipico del parlato ed è molto presente soprattutto in situazioni concitate come quelle che si verificano in un contesto militare, di guerra: ordini, ammonimenti, esclamazioni sono per propria natura sposati alla ripetizione. Dunque non stupisce la loro presenza in questo contesto quanto l'utilizzo che Lussu ne fa nel parlato di alcuni personaggi, per caratterizzarli. La ripetizione, allora, può diventare una spia della follia, come nel caso dei discorsi del generale Leone, oppure può contribuire a rafforzare la pedanteria dei discorsi ufficiali, pieni di retorica, del generale Piccolomini sottolineandone la vacuità e il ridicolo. Eccone alcuni esempi:

“-Ah, lei è per la pace? [...] -Per la pace! Come una donnetta qualsiasi, consacrata alla casa, alla cucina, all'alcova, ai fiori, ai suoi fiori, ai suoi fiorellini! [...]” (UAA, 2014, p. 52.)

“-All'erta! All'erta! Guai a chi dorme! Il nemico è vicino! All'erta! [...] -all'erta! Un soldato addormentato è un soldato morto. All'erta! Il vostro generale non dorme! All'erta! [...] -All'erta! Passa il vostro generale, il vostro generale non dorme. All'erta! [...] All'erta! Passa il vostro generale! [...]” (*Ibid.*, pp. 60-61.)

Questi primi due esempi sono tratti da alcuni discorsi del generale Leone, uno degli alti ufficiali più folli e spietati del racconto. Il primo si inserisce in uno scambio di battute con il giovane ufficiale Lussu. Leone gli domanda insistentemente se egli ami la guerra. Lussu non riesce a rispondere ad una domanda tanto assurda e così, all'ennesimo tentennamento del sottoposto, il generale esplode nella sua invettiva denigratoria. L'irrazionalità di questo attacco verbale è sottolineata proprio dall'uso della ripetizione. La parola “pace” viene ripresa in epifora di sezione, segue una similitudine (denigratoria negli ambienti militari e machisti) che paragona Lussu ad una donna, rafforzata dall'uso del diminutivo “donnetta”. Questa violenza verbale ingiustificata si protrae e si enfatizza con l'enumerazione successiva, in climax discendente, e con la ripetizione conclusiva del sostantivo “fiori” in *variatio*: “[...] alla casa, alla cucina, all'alcova, ai fiori, ai suoi fiori, ai suoi fiorellini!”. Si noti, ancora una volta, l'utilizzo dispregiativo del diminutivo nel caso del termine “fiorellini”.

Nel secondo esempio il generale Leone è ritratto mentre, in preda ai deliri dell'insonnia, decide di tenere sveglio, con lui, tutto il corpo d'armata. In questo caso la ripetizione dell'ordine “All'erta!”, che sarebbe del tutto normale se inserita in un contesto di effettivo pericolo, diventa invece la spia di uno squilibrio mentale. La pazzia del generale viene sottolineata da un'altra ripetizione che rende esplicita la vera causa dell'ordine che egli continua a gridare: “il vostro generale non dorme”. La follia trapela, ancora una volta tramite l'uso delle ripetizioni, dalle grida del comandante di battaglione che, durante un assalto, viene descritto mentre delira, in solitudine, chiedendo alcool:

“Fa' in fretta! [...] Fa' in fretta! Fa' in fretta o ti uccido! Dammi il cognac! Il cognac! [...] Dammi! Dammi!” (UAA, 2014, pp. 73-74.)

Un esempio di ripetizione usata, invece, per enfatizzare l'inutilità e la vacuità dei discorsi retorici ufficiali è tratto da un'orazione tenuta, davanti a soldati e ufficiali, dal generale Piccolomini nel XX capitolo:

“-C'è scritto...vittoria. Vittoria! Sì, vittoria. Comprendete voi? È per la vittoria che noi combattiamo dalle Alpi al mare, dall'Adriatico al Tirreno, dal Tirreno al...Vittoria! Vittoria in nome del Re...in nome di sua maestà il Re. Vittoria in nome... [...] -In nome...[...] -Viva il Re!” (UAA, 2014, p. 144.)

È un discorso “fatto di aria”, completamente privo di contenuti e l'uso smodato della ripetizione del termine “vittoria” smaschera completamente qualsiasi tentativo di epicità: “dall'Adriatico al Tirreno, dal Tirreno al...Vittoria!”. Il generale non sa cosa dire perché dietro alle ripetizioni ossessive si cela soltanto il vuoto. La ripresa di termini-chiave convenzionali, quali “vittoria” e “Re”, è l'unico mezzo che Piccolomini ha per cercare di nascondere l'inconsistenza di ciò che dice. L'uso insistito della ripetizione è anche il mezzo mediante il quale Lussu scatena l'ironia, un elemento fondamentale della sua prosa. Leggendo questo discorso sconclusionato e ripetitivo è quasi possibile immaginare il sorriso sprezzante del Lussu uditore e scrittore.

Dunque, si è visto che l'uso della ripetizione in Levi e in Lussu talvolta converge (quello che accade per il suo utilizzo in senso intensificante e dramatizzante), talvolta diverge e si personalizza in sfumature differenti e peculiari per ciascuno dei due autori. In Levi la ripetizione assume spesso i connotati di nesso, legame logico all'interno di una prosa che vuole essere raziocinante ed esplicativa. Infatti, secondo quanto dichiarato da Levi nell'*Appendice* del libro<sup>26</sup>, *Se questo è un uomo* non vuole puntare sull'emotività, spingersi verso il patetico o il tragico (anche se poi, come abbiamo avuto modo di vedere, in molti casi è proprio l'uso della ripetizione che aumenta il *pathos*, la drammaticità e quindi il grado di identificazione del lettore con i deportati). L'autore dichiara che uno degli scopi principali del libro è cercare di mostrare e di spiegare, nei limiti del possibile, l'esperienza da lui vissuta.

---

26 “[...] io credo nella ragione e nella discussione come supremi strumenti di progresso, e perciò all'odio antepongo la giustizia. Proprio per questo motivo, nello scrivere questo libro, ho assunto deliberatamente il linguaggio pacato e sobrio del testimone, non quello lamentevole della vittima né quello irato del vendicatore: pensavo che la mia parola sarebbe stata tanto più credibile ed utile quanto più apparisse obiettiva e quanto meno suonasse appassionata; [...]” SQU, 1997, p. 175.

L'intellettuale del dopo Auschwitz (specie colui che ha sperimentato il campo di concentramento) lotta perennemente tra una volontà, un'esigenza razionale di comprensione e la consapevolezza che capire è impossibile, tra la volontà di trasmettere, raccontare, e la consapevolezza che la parola umana è un mezzo insufficiente, proprio perché umana, per descrivere ciò che umano non è. È da questa tensione, da questa frustrazione perenne che nasce la crisi dell'intellettuale e dell'uomo Levi e degli altri che, come lui, si sono confrontati con il difficile compito di portare testimonianza dei campi di sterminio. Credo che quest'uso logico e razionalizzante della ripetizione, in Levi, sia da ascrivere proprio a quest'esigenza, tormentata ma mai sopita, di chiarezza e, appunto, di razionalizzazione della tragedia vissuta.

Lussu ricorre alla ripetizione, invece, oltre che in senso intensificante, anche per dare rilievo ad elementi importanti dal punto di vista tematico, ad oggetti che sono protagonisti di una determinata scena o che monopolizzano il suo sguardo e la sua attenzione. Essa, unita ad altre tecniche, spesso diventa una componente fondamentale dell'ironia dell'autore, specie quando viene utilizzata per smascherare la retorica militare ufficiale. In alcuni casi, tramite la ripetizione, Lussu scrittore riesce persino ad esplicitare la follia e gli squilibri mentali di alcuni personaggi della sua narrazione.

### 3.2 METAFORE E SIMILITUDINI

Due mezzi espressivi, fortemente presenti sia in *Se questo è un uomo*, sia in *Un anno sull'altipiano* sono, senza dubbio, le metafore e le similitudini.

Come ha giustamente osservato Pier Vincenzo Mengaldo, nell'opera di Levi queste due figure retoriche rivestono soprattutto una funzione “concretizzante e conoscitiva” (con l'esclusione di alcune zone specifiche di *Se questo è un uomo* in cui appaiono anche metafore di gusto letterario utilizzate in senso liricizzante)<sup>27</sup>. Esse, dunque, vengono utilizzate soprattutto per esprimere la disumanizzazione imperante nel Lager, per concretizzarla e renderla più comprensibile. Le immagini evocate sono di forte impatto e, specie per quel che riguarda la similitudine, in genere sono costituite da animali e oggetti (proprio per esprimere al meglio le condizioni di chi non ha più nulla di umano).

Riporto qui di seguito alcuni esempi di metafora leviana:

“Quello che accadde degli altri, delle donne, dei bambini, dei vecchi, noi non potemmo stabilire allora né dopo: la notte li inghiottì, puramente e semplicemente.” (SQU, 1997, p. 14.)

Questo passo è tratto dal primo capitolo del libro. Levi sta descrivendo il momento dell'arrivo dei prigionieri in Lager. È già calata l'oscurità quando i treni vengono aperti e comincia lo smistamento tra chi andrà alle camere a gas e chi andrà in campo. La “notte” diviene allora metafora della morte che, come le tenebre, inghiotte i condannati.

L'esempio seguente, invece, è un segmento della descrizione del nano Elias, nel capitolo *I sommersi e i salvati*:

“[...] la sua piccola zampa adunca” (*Ibid.*, p. 93.)

La “piccola zampa adunca” è metafora della mano minuscola, deforme ma

---

27 MENGALDO, Pier Vincenzo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 223.

fortissima, di Elias. Levi rimase colpito da questa figura ferina, violenta e incorruttibile. Infatti, tutto il passo è densissimo di similitudini, come se l'autore cercasse in continuazione di trovare un modo efficace per descrivere questa strana, paradossale, creatura.

Il prossimo esempio fa parte dell'episodio dell'esame di chimica (contenuto nell'omonimo capitolo). L'attesa dei sette ebrei selezionati per partecipare al colloquio con il Doktor Pannwitz viene metaforizzata tramite l'immagine di ragni, immobili, sulle loro tele.

“Noi siamo sempre contenti di aspettare, siamo capaci di aspettare per ore con la completa ottusa inerzia dei ragni nelle vecchie tele.” (SQU, 1997, p. 100.)

L'ultimo esempio è tratto da un passo del capitolo *Una buona giornata*, in cui Levi descrive fino a che punto di alienazione potesse giungere il delirio famelico dei deportati. Essi sono ritratti mentre, affamati, fissano imbambolati, come ipnotizzati, i movimenti della benna che smuove la terra.

“La benna, sospesa ai cavi, spalanca le mascelle dentate, si libra un attimo come esitante nella scelta, poi si avventa alla terra argillosa e morbida, e azzanna vorace [...] Poi si rialza, fa un mezzo giro, vomita a tergo il boccone di cui è grave, e ricomincia.” (*Ibid.*, p. 69.)

Ecco, dunque, che i movimenti della benna diventano la metafora di un vero e proprio pasto; quello che i prigionieri non potranno avere mai.

Se le metafore sono una componente importante dell'opera, tuttavia sono le similitudini il mezzo privilegiato da Levi per rendere chiaro, immaginabile, il processo di disumanizzazione che colpisce chi entra in Lager. Ne riporto alcuni esempi significativi:

“[...] non vi sono che centoquarantotto cuccette a tre piani, disposte fittamente, come celle di alveare [...]” (*Ibid.*, p. 26.)

Levi, in questo passo, sta descrivendo il dormitorio: le cuccette occupano tutta la metratura della baracca, fino al soffitto. Sono divise tra loro soltanto da tre stretti corridoi. Su ogni cuccetta si dorme in due. Tutti gli abitanti di un Block non possono stare in piedi simultaneamente nei corridoi perché non c'è abbastanza spazio; una parte di loro deve per forza restare sui "letti". Per cercare di rendere immaginabile per il lettore un ambiente tanto inumano e soffocante Levi sceglie l'immagine di un alveare, quasi a sottolineare che uno spazio vitale tanto ridotto è più adatto a degli insetti che a degli uomini.

Sempre legata al mondo dell'entomologia è la similitudine seguente. Levi sta descrivendo un uomo che, ormai, ha perso qualsiasi connotazione umana: Null Achtzehn (Zero Diciotto). Egli si è persino dimenticato il suo nome, ora ciò che lo distingue dagli altri milioni di individui reclusi con lui sono solo le ultime tre cifre del suo numero di matricola. Null Achtzehn è l'esempio lampante e più estremo dell'alienazione a cui il Lager può ridurre un uomo.

“Quando parla, quando guarda, dà l'impressione di essere vuoto interiormente, nulla più che un involucro, come certe spoglie di insetti che si trovano in riva agli stagni, attaccate con un filo ai sassi, e il vento le scuote.” (SQU, 1997, p. 36.)

Un po' più oltre, proseguendo nella descrizione di questo personaggio, Levi completa il quadro inserendo un'altra similitudine tratta dal regno animale:

“Mi ricorda i cani da slitta dei libri di London, che faticano fino all'ultimo respiro e muoiono sulla pista.” (*Ibid.*, p. 37.)

Il processo di disumanizzazione subito nel Lager è inarrestabile. Esso piega l'uomo ad uno stadio bestiale, nei casi più gravi a quello larvale:

“[...] abbiamo il collo lungo e nodoso come i polli spennati.” (*Ibid.*, p. 138.)

“[...] cenciosi, cadenti, scheletrici, i malati in grado di muoversi si trascinavano

per ogni dove, come una invasione di vermi, sul terreno indurito dal gelo.”  
(SQU, 1997, p. 154.)

In alcuni casi l'attitudine scientifica di Levi impregna la figura retorica, tecnicizzandola. È il caso della similitudine creata per descrivere l'atteggiamento e le tattiche di Henri, uno dei quattro “prominenti” descritti nel capitolo *I sommersi e i salvati*:

“Come l'icneumone paralizza i grossi bruchi pelosi, ferendoli nel loro unico ganglio vulnerabile, così Henri valuta con un'occhiata il soggetto [...]” (*Ibid.*, p. 95.)

Stavolta la similitudine ha un sapore quasi documentaristico. L'animale in questione, sconosciuto ai non specialisti, non è presente in Europa. L'icneumone, infatti, è un piccolo carnivoro (appartenente alla famiglia dei Carnivori Viverriiformi) somigliante ad una mangusta e distribuito principalmente in Africa, India, nelle Isole della Sonda e in Cina. Levi, con una precisione da zoologo, ne descrive il comportamento specifico nei confronti di una delle sue prede: il ragno. La tattica dell'icneumone è veloce e precisa, proprio come quella di Henri nei confronti dei suoi simili. Come già detto in precedenza, uno dei passi più densi di similitudini di tutto il libro è quello in cui l'autore descrive la figura del nano Elias:

“Quando è nudo, si distingue ogni muscolo lavorare sotto la pelle, potente e mobile come un animale a sé stante [...]” (*Ibid.*, p. 91.)

“[...] l'intero viso sembra una testa d'ariete, uno strumento adatto a percuotere.”  
(*Ibid.*, p. 92.)

“Elias, nonostante le suole di legno, si arrampica come una scimmia su per le impalcature [...]” (*Ibid.*, p. 92.)

“L'ho visto lottare con un polacco più alto di lui di tutto il capo, e atterrarlo con



un colpo del cranio nello stomaco, potente e preciso come una catapulta.”  
(SQU, 1997, p. 92.)

“[...] lui, feroce e aggrondato, si rigira come una belva entro la cerchia degli ascoltatori [...]” (*Ibid.*, p. 93.)

“a un tratto ghermisce uno per il petto con la sua piccola zampa adunca, lo attrae a sé irresistibile [...] poi lo scaglia indietro come un fuscello [...] le braccia tese al cielo come un piccolo mostro profetante” (*Ibid.*, p. 93.)

Ogni similitudine è atta a mostrare le caratteristiche disumane di Elias, la sua natura più animale che umana. Questa descrizione ci mostra anche come in Levi, molto spesso, le similitudini e le metafore coesistano e cooperino alla formazione di immagini intensificanti (in questo caso in senso disumano). Infatti, nella pioggia di similitudini legate al mondo animale si inserisce, ad un certo punto, la metafora della “zampa”. Un altro esempio di questa “collaborazione” è dato dal passo seguente:

“Avevano gli occhi come bestie impaurite. [...] Uscirono maldestri dalla finestra, li vidi, fagotti informi, barcollare fuori nella notte.” (*Ibid.*, p. 150.)

Questa citazione appartiene all'ultimo capitolo del libro: *Storia di dieci giorni*. Il medico della Ka-Be annuncia ai malati che l'evacuazione del campo è imminente. Sono cominciate le marce della morte. Il terrore comincia a serpeggiare tra gli allettati: cosa ne sarà di chi non è in grado di marciare? Il pericolo che i tedeschi li uccidano prima di andarsene è concreto. Due giovani ungheresi perdono la testa e, nonostante le loro preoccupanti condizioni fisiche, decidono di partire con gli altri, con i sani. Levi cerca di spiegargli che la loro scelta è inutile: moriranno comunque di fatica durante la marcia. Tuttavia, per i due l'istinto della fuga è più forte della ragione e Levi rende perfettamente l'idea dell'irrazionalità dell'impulso atavico che li domina con una similitudine: lo sguardo che i due ragazzi gli rivolgono è quello di due “bestie impaurite”. L'ultima immagine che Levi conserva di loro è quella di due “fagotti” di stracci barcollanti, metafora di quelli che, un tempo, erano stati due

esseri umani. Il loro destino è già scritto e quest'immagine, degradante e disumana, lo anticipa: i ragazzi ungheresi moriranno poche ore dopo, abbattuti dalle SS durante la marcia.

Come è stato mostrato, le similitudini con funzione “conoscitiva” (tratte dal mondo animale, naturale e volte a sottolineare la decadenza dell'umanità del Lager) hanno un peso rilevante nell'economia dell'opera. *Se questo è un uomo* è tutto percorso e sostenuto da un fine concretizzante ed esplicativo a cui risponde perfettamente questo utilizzo della similitudine. Tuttavia, come abbiamo già anticipato, non mancano momenti in cui Levi abbandona per un attimo la sua natura attenta e rigorosa di uomo di scienza per spingersi verso usi della similitudine più puramente letterari:

“L'alba ci colse come un tradimento.” (SQU, 1997, p. 10.)

“[...] dolorosi come colpi di spada, emergevano [...] i ricordi buoni delle nostre case.” (*Ibid.*, p. 10.)

“[...] i greci, immobili e silenziosi come sfingi [...]” (*Ibid.*, p. 75.)

“Tutti i mussulmani che vanno in gas hanno la stessa storia, o, per meglio dire, non hanno storia; hanno seguito il pendio fino in fondo, naturalmente, come i ruscelli che vanno al mare.” (*Ibid.*, p. 86.)

“Giacciono tutto il giorno e tutta la notte fianco a fianco, pelle contro pelle, incrociati come i Pesci dello zodiaco [...]” (*Ibid.*, p. 45.)

“[...] io mi sento come Edipo davanti alla Sfinge.” (*Ibid.*, p. 101.)

“[...] inumanamente scaltro e incomprensibile come il Serpente della Genesi.” (*Ibid.*, p. 96.)

“Alex vola gli scalini: ha le scarpe di cuoio perché non è ebreo, è leggero sui

piedi come i diavoli di Malebolge.” (SQU, 1997, p. 103.)

Anche Lussu utilizza similitudini e metafore con le due differenti accezioni che abbiamo riscontrato in Levi: quella concretizzante (e spesso disumanizzante) e quella liricizzante.

Riporto di seguito alcuni esempi significativi di quest'ultimo utilizzo per quel che riguarda la metafora. Infatti questa figura retorica, nell'opera di Lussu, assume principalmente un'accezione estetica e letteraria.

“[...] guardavano il cielo in fiamme.” (UAA, 2014, p. 22.)

Il “cielo in fiamme” è metafora del tramonto cui assistono i soldati, accampati sul cammino che li porterà fino all'altipiano di Asiago.

Un'altra immagine ricollegabile ad un cielo che brucia è quella che Lussu utilizza, nel capitolo XI, per descrivere un lancio di razzi da parte degli austriaci (durante un'azione italiana di sabotaggio dei loro reticolati):

“Egli doveva apprezzare quello spettacolo pirotecnico che gli austriaci ci offrivano gratis.” (*Ibid.*, p. 81.)

“Tutti quei fuochi, al di sopra del bosco di abeti, sembravano illuminare le colonne e le navate di un'immensa basilica.” (*Ibid.*, p. 81.)

Nel primo periodo i razzi nemici scagliati nel cielo diventano uno sbalorditivo spettacolo pirotecnico agli occhi dello “Zio Francesco”, un contadino del sud che, molto probabilmente, non aveva mai visto nulla di minimamente paragonabile. Quest'immagine evoca momenti di festa collettiva ed è proprio questo che la rende particolarmente potente: essa contrasta con il contesto in cui si inserisce (quello della guerra). L'incantamento è contagioso e, dal soldato, passa al giovane ufficiale Lussu cui appartiene la riflessione contenuta nel secondo esempio. La metafora si fa più intensa, elegante, perfino sacrale: la foresta illuminata dai razzi diventa una basilica

le cui colonne sono gli abeti. È un'immagine bella, letteraria e ricercata. Anche in questo caso si crea un effetto di contrapposizione: l'immagine della basilica contrasta, per la sua bellezza e sacralità, con la violenza che si sta svolgendo al suo interno.

Anche nell'opera di Lussu la similitudine e la metafora collaborano creando immagini di grande impatto con effetti di intensificazione molto simili a quelli ricercati in *Se questo è un uomo*.

In genere, la metafora posizionata di seguito alla similitudine rafforza quest'ultima:

“Il generale era sempre là, come un inquisitore, deciso ad assistere, fino alla fine, al supplizio dei condannati.” (UAA, 2014, p. 104.)

Quest'esempio consegna al lettore un'immagine molto forte: il generale Leone viene paragonato ad uno spietato inquisitore che decide, nonostante la riuscita dell'azione sia impossibile, di mandare comunque incontro alla morte i suoi soldati. Sono loro, infatti, i “condannati”. Essi sono le vittime della sua follia e non possono fare altro che arrendersi al proprio destino e ubbidire.

La letterarietà e il lirismo ritornano nella metafora che termina la descrizione di quest'attacco italiano suicida:

“Anche il sergente dei guastatori taceva, sprofondato nell'eterno silenzio.”  
(*Ibid.*, p. 110.)

L'“eterno silenzio” è qui, chiaramente, metafora della morte. Il sintagma è reso ancora più forte dal contesto in cui si inserisce che è quello del silenzio tombale che segue lo scontro. Gli italiani non sparano più, sono tutti morti. Di conseguenza anche gli austriaci cessano il fuoco. Sul campo di battaglia cade il silenzio. Al centro della scena resta l'immagine del sergente, inghiottito da un silenzio che, per lui, sarà incorruttibile.

Le similitudini volte a togliere umanità a certi personaggi sono molto frequenti e importanti anche nell'opera di Lussu. Talvolta, esse diventano uno dei tanti strumenti

tramite i quali l'autore scatena la propria ironia. Eccone alcuni esempi:

“[...] il maggiore, come un grammofofono che ripeta all'infinito la stessa frase per guasto di disco, continuava a gridare, monotono: -Tiri una fucilata a quel vigliacco! [...]” (UAA, 2014, p. 42.)

L'intento satirico di questa similitudine è chiaro. Durante questo episodio un aspirante fugge terrorizzato davanti al bombardamento austriaco. Il maggiore, come impazzito, comincia ad urlare ordinando a Lussu di sparare sul disertore. Egli continua a ripetere ossessivamente la stessa frase: “Tiri una fucilata a quel vigliacco!”. Il maggiore cesserà di gridare soltanto quando Lussu gli metterà tra le mani una bottiglia di cognac. Questa conclusione finisce col conferire all'immagine ironica del grammofofono i toni del grottesco. Il maggiore, come la maggior parte degli ufficiali e dei soldati, ha sviluppato una preoccupante dipendenza dall'alcool. Essa lo ha corrotto irrimediabilmente fino a fargli perdere la propria dignità e umanità.

Un altro esempio di similitudine utilizzata in senso disumanizzante, stavolta priva di ironia e più decisamente grottesca, è costituito dal periodo seguente:

“Il capitano sembrava una furia insanguinata.” (*Ibid.*, p. 45.)

Questa similitudine di sapore letterario e mitologico si inserisce all'interno di un altro episodio inquietante del libro. Gli austriaci stanno attaccando. L'attenzione di Lussu si concentra sul capitano dell'undicesima compagnia. Egli se ne sta in piedi, il viso sporco di terra, e urla contro gli austriaci brandendo il proprio elmetto come se fosse un'arma e sbattendosi la pistola sulla testa ripetutamente, come fosse l'elmetto, fino a farsela sanguinare. L'alienazione di quest'uomo è totale. L'alcool, la paura, la disumanizzazione provocata dalla guerra lo hanno privato di ciò che distingue la sua specie dalle belve: la ragione.

Altri esempi di utilizzo in senso ironico-satirico della similitudine sono i seguenti:

“Ora il generale si rivolgeva e parlava a tutta la squadra di corvée [...]”

Sembrava un tribuno.” (UAA, 2014, p. 144.)

Questo passo si inserisce all'interno di un episodio impregnato di ironia. Il nuovo ufficiale superiore, il generale Piccolomini, comincia a mostrare, fin dal suo arrivo, la sua natura di squilibrato. Anch'egli come il generale Leone, è caratterizzato da una visione completamente distorta, idealizzata ed eroicizzata della realtà. A differenza di Leone, però, egli non è un sadico, è solo un esaltato che non pare avere la stessa pericolosità del suo predecessore. L'ironia di Lussu, infatti, aveva colpito anche il generale Leone ma in modo meno ridicolizzante di quanto non faccia, ora, nei confronti di Piccolomini. Quest'ultimo adora la guerra come una divinità e, nell'esempio sopra mostrato, si prepara a tenere ai soldati e agli ufficiali un discorso assurdo, retorico, vuoto, di elogio del combattimento e della vittoria. Ecco che, in questo contesto, la similitudine con un tribuno romano che si accinge a declamare la propria orazione assume chiaramente i toni dell'ironia e della satira.

Un'altra similitudine ridicolizzante rivolta allo stesso personaggio si trova due pagine dopo, durante una discussione tra il generale e Lussu. Essa è incentrata sull'utilizzo che i soldati fanno dei propri coltelli (in dotazione o personali). Il generale vorrebbe conoscerne gli usi bellici ma la realtà è che gli italiani, fino a quel momento, non sono riusciti a scalfire gli austriaci nemmeno con le armi da fuoco; immaginare di avvicinarsi a tal punto al nemico da poter usare armi da taglio è una prospettiva impossibile, quasi comica. Lussu, amante della concretezza e della verità, non ha esitato a scandalizzare il generale comunicandogli il vero uso di quelle “armi”: tagliare il cibo. Il suo superiore, però, non abbandona le proprie convinzioni e mima davanti a Lussu il corretto utilizzo offensivo di un coltello:

“Ed imitò il gesto, ponendosi, fra i denti, l'indice della mano. L'originale posizione in cui si trovava e lo sguardo con cui l'accompagnava, i peli dei baffi drizzati sulle labbra, mi fecero pensare ad una lontra con un pesce in bocca.”

(*Ibid.*, p. 146.)

L'ironia prorompe da una similitudine che arriva solo alla fine di una descrizione

minuziosa che si sofferma sui particolari del viso del generale, rendendo ancora più forte il suo effetto satirico. Ovviamente Lussu ha cura di scegliere a questo scopo un animale notoriamente buffo e sgraziato: la lontra.

Ma le pittoresche *performances* del generale non finiscono qui. Poco oltre, alla fine di questo capitolo densissimo di ironia<sup>28</sup>, Piccolomini si lancia in un altro discorso zeppo di vuota retorica sul valore dell'intelligenza e dell'intuito. Cerca di darne un esempio concreto agli astanti mostrando loro di poter intuire, senza alcun aiuto o alcuna conoscenza della trincea, lo scopo di uno scavo semicircolare coperto di frasche; il tutto solo grazie alla propria perspicacia. È uno dei momenti più comici del libro. Il generale, convintissimo, emette il proprio verdetto: il buco è una postazione di mitragliatrice. Lussu prepara il finale ad effetto dell'episodio descrivendo in questi termini l'atteggiamento di Piccolomini:

“Il generale si muoveva come un prestidigitatore che, fatta uscire una colomba da una rosa, attenda, dagli spettatori, la meraviglia e gli applausi.” (UAA, 2014, p. 148.)

L'immagine, già di per sé legata al riso e al mondo della comicità, contrasta ironicamente con la pretenziosa serietà del momento. La potenza satirica del passo esplotterà raggiungendo il suo apice, dopo qualche riga, nell'obiezione mossa umilmente da un imbarazzato aiutante maggiore che spiega al generale che quella fossa, in realtà, altro non è che una latrina da campo.

Abbiamo accennato in precedenza ad una sfumatura più propriamente grottesca della similitudine, volta a disumanizzare il personaggio a cui si riferisce. Ovviamente, questo tipo di similitudine non poteva non trovare nella terribile figura del generale Leone il proprio obbiettivo principale. Lussu viene colpito, in particolare, da una componente fisica del generale: gli occhi. Essi sono un oggetto-tema fondamentale di tutto il racconto e la loro immagine ricorre sempre nei momenti di maggiore tensione e *pathos*. Dunque, sono gli occhi a far capire al giovane ufficiale che in quell'uomo c'è qualcosa di profondamente sbagliato e corrotto.

---

28 UAA, 2014, cap. XX, p. 139 e ss.

“Gli occhi erano grigi e duri, sempre aperti come quelli di un uccello notturno di rapina.” (UAA, 2014, p. 51.)

“Solo i suoi occhi giravano vertiginosamente. Sembravano le ruote di un'automobile in corsa.” (*Ibid.*, p. 53.)

Gli occhi del generale vengono dapprima paragonati a quelli, freddi e spietati, di un rapace. Lussu sceglie questo tipo di animale proprio per le sue caratteristiche comportamentali: i rapaci, in genere, non mostrano alcuna attitudine sociale o empatica. Sono profondamente diversi da altri tipi di animali che potrebbero avere comportamenti più simili all'uomo, come i mammiferi, per esempio. A ciò si deve aggiungere il fatto che nell'immaginario collettivo, sia antico che moderno, gli uccelli notturni sono simbolo e presagio di morte e di sventura. Dunque, la scelta di associare il generale ad un animale di questo tipo non pare affatto casuale.

Nel secondo esempio il movimento degli occhi di Leone, che girano senza sosta nelle orbite, viene paragonato alla rotazione delle ruote di un'auto. Il livello di disumanizzazione aumenta: il generale non è nemmeno più un animale, è diventato una macchina, un congegno meccanico.

Passiamo ora ad un utilizzo decisamente diverso, quasi opposto, della similitudine. Come anticipato in precedenza, talvolta, nell'opera di Lussu, la metafora può assumere caratteristiche estetizzanti e liriche. Per quel che riguarda la similitudine possiamo rilevare un solo esempio di quest'utilizzo:

“Di fronte, tutta illuminata dal sole, come un immenso manto ricoperto di perle scintillanti, si stendeva la pianura veneta.” (*Ibid.*, pp. 48-49.)

L'effetto ricercato è fortemente estetizzante. L'immagine è ricca e preziosa, in tutti i sensi. La sua letterarietà è aumentata ulteriormente dalla struttura a chiasmo della similitudine stessa in cui ad un binomio aggettivo + sostantivo (“immenso manto”) segue il corrispettivo rovesciato: sostantivo + aggettivo (“perle scintillanti”).

Come già detto, questo è forse l'unico esempio di una similitudine usata a scopo



puramente estetico. In generale, le similitudini sono volte soprattutto ad un utilizzo ironico, disumanizzante/grottesco oppure concretizzante e conoscitivo. Quest'ultimo tipo risulta essere, in assoluto, quello prediletto da Lussu. Dunque, possiamo notare una grande affinità con l'uso massiccio che Levi ne fa in *Se questo è un uomo*.

Questo utilizzo della similitudine è volto a rendere alcune situazioni, sensazioni e comportamenti più chiari, comprensibili e immaginabili per il lettore. Ne riporto alcuni esempi:

“Noi ci appiattimmo sull'erba, come foglie.” (UAA, 2014, p. 29.)

Lussu utilizza l'immagine delle foglie per descrivere la posizione dei soldati italiani che cercano di appiattirsi il più possibile sul terreno per evitare i colpi di fucile ad altezza uomo sparati dagli austriaci. È un'immagine semplice ma di grande effetto, capace di rendere la condizione dei combattenti in modo estremamente realistico.

Un altro esempio è costituito dalla descrizione del modo in cui il tenente colonnello dell'osservatorio di Stoccarda beve dell'alcool dal proprio bicchierino:

“Il tenente colonnello parlava lentamente e beveva lentamente. Beveva a sorsi, come si centellina una tazza di caffè.” (*Ibid.*, p. 37.)

L'autore, tramite il paragone con un gesto quotidiano noto a chiunque, concretizza visivamente il modo, parsimonioso, con cui il tenente colonnello sorseggia la sua preziosa bevanda.

Il paragone che Lussu istituisce tra il movimento compiuto dalle borracce di cognac, prima di un attacco, con quello della spoie di un telaio ha il medesimo intento concretizzante anche se, in questo caso, l'immagine scelta è molto più ricercata:

“Si vedevano muoversi le borracce di cognac. Dalla cintura alla bocca, dalla bocca alla cintura, dalla cintura alla bocca. Senza arresto, come le spolette d'un grande telaio, messo in movimento.” (*Ibid.*, p. 104.)

Il movimento incessante delle spole rende visivamente molto chiaro l'alzarsi e abbassarsi continuo delle borracce dei soldati. Il loro è un gesto automatico, proprio come quello di un telaio meccanico.

La similitudine è ulteriormente rafforzata dalle ripetizioni in doppio chiasmo incrociato (ABBA e BAAB) dei sostantivi “cintura” e “bocca”. Esse sottolineano, appunto, la ripetitività e la meccanicità quasi geometrica del movimento.

Sempre nello stesso capitolo, qualche decina di righe più tardi, si addensano altre similitudini. Lussu, evidentemente, cerca in ogni modo di rendere immaginabile per il lettore la condizione dei soldati appena prima e appena dopo l'ordine di attacco.

“Le parole del capitano caddero come un colpo di scure.” (UAA, 2014, p. 105.)

“E fu un grido urlato come un lamento ed un'invocazione disperata.” (*Ibid.*, p. 105.)

“I soldati colpiti cadevano pesantemente come se fossero stati precipitati dagli alberi.” (*Ibid.*, p. 105.)

Il primo periodo cerca di descrivere il modo in cui l'ordine di attacco del capitano viene percepito dai soldati. Esso ha la stessa crudezza e immediatezza di un colpo di scure. È interessante notare che, poco prima, Lussu aveva comparato il generale Leone ad un inquisitore e i suoi soldati a dei condannati<sup>29</sup>. Infatti, l'azione che il generale vuole tentare non ha alcuna speranza di riuscita. Egli lo sa ma decide deliberatamente di mandare i suoi uomini a morte. Dunque, estendendo il senso della prima similitudine anche a quella successiva, quell'ordine definitivo, irrevocabile che li condanna risulta essere, materialmente, un vero e proprio colpo di scure, quello che determinava la morte dei condannati dall'inquisizione.

Nel secondo esempio il grido “Savoia!” urlato dai soldati prima di slanciarsi fuori dalle trincee, verso la morte, viene paragonato ad un “lamento” e ad “un'invocazione disperata”. Lussu distrugge il mito eroico e fascista della guerra come slancio vitale e come somma manifestazione della virilità dell'uomo. La realtà è ben diversa dalla

---

<sup>29</sup> UAA, 2014, p. 104.

propaganda e dalla retorica. I soldati non sono, come si vorrebbe, macchine ardite ed invincibili. In quelle grida strazianti si racchiude tutto il coraggio e la rassegnazione di uomini che fanno il proprio dovere fino alla fine, nonostante il terrore, la nausea e la consapevolezza della propria fine. La guerra non possiede in sé alcuna capacità di rinnovamento, né di slancio vitale: l'unico slancio compiuto da questi soldati è quello verso la morte.

Il terzo periodo tenta di rendere immaginabile, acusticamente, il rumore prodotto dai fanti che cadono a terra inermi durante l'assalto. Un corpo che cade a peso morto produce un rumore tanto sordo e forte da essere paragonato a quello che si produrrebbe se esso venisse scagliato giù da un albero.

Alla fine dello scontro, nello stesso capitolo<sup>30</sup>, Lussu cerca di descrivere la strana sensazione di vuoto che, all'epoca dei fatti, lo assalì:

“Anch'io sentivo delle ondate di follia avvicinarsi e sparire. A tratti, sentivo il cervello sciaguattare nella scatola cranica, come l'acqua agitata in una bottiglia.” (UAA, 2014, p. 110.)

Questa immagine concreta e quotidiana cerca di rendere quell'insieme di svuotamento, spossatezza e confusione che Lussu prova alla fine del combattimento. Il termine “ondate” (riferito alla “follia”) viene ripreso e concretizzato nella similitudine dall'immagine del liquido che si infrange contro le pareti della bottiglia. L'elemento dell'acqua viene utilizzato in modo molto simile anche in un altro caso. L'episodio è quello, narrato nel XVII capitolo, del ferimento del tenente colonnello Carriera. Egli viene poggiato su una barella e gli viene dato da bere, come sempre, del cognac:

“Il suo aiutante maggiore, il professore di greco, gli accostò alla bocca una borraccia di cognac ed egli la trangugiò tutta. Io non gli ero molto vicino, ma ne sentii il gorgoglio nella gola, talmente rumoroso che mi parve il turbinio dell'acqua in un imbuto.” (*Ibid.*, p. 122.)

---

<sup>30</sup> UAA, 2014, cap. XV, p. 104 e ss.

Ancora una volta Lussu affida ad un'immagine quotidiana e semplice (come quella, appunto, dell'acqua che scorre in un imbuto) il compito di rendere più immaginabile e concreto un comportamento; in questo caso l'avidità e la meccanica naturalezza con cui il tenente colonnello, ferito, trangugia il cognac che gli viene offerto.

Un altro esempio di similitudine con fine esplicativo e concretizzante è quella che lega la figura di Ariosto con quella dei giornalisti che riportano all'opinione pubblica i fatti della guerra, senza averli vissuti e, perlopiù, stravolgendoli ad uso e consumo della propaganda:

“Ariosto era un po' come i nostri giornalisti di guerra, e descrisse cento combattimenti senza averne visto uno solo.” (UAA, 2014, p. 114.)

In questa semplice frase è racchiuso tutto il giudizio, chiaramente negativo, di Lussu sulle cronache che all'epoca vennero diffuse e, implicitamente, sulla memoria strumentalizzatrice che, negli anni '20, sarebbe nata da esse.

In uno dei capitoli più densi e coinvolgenti del libro, il XIX, Lussu descrive così lo stupore con cui egli si ritrova ad osservare gli austriaci a pochi passi dalla loro trincea:

“Ora erano là, gli austriaci: vicini, quasi a contatto, tranquilli, come i passanti su un marciapiede di città.” (*Ibid.*, p. 135.)

Il nemico si sente al sicuro, dietro i propri sbarramenti, e si muove con la stessa naturalezza con cui si muoverebbe in un contesto urbano, lontano dai pericoli della guerra. La similitudine però ha una doppia interpretazione: è lo stesso Lussu a percepire in questo modo gli austriaci, cioè come comuni passanti a cui nessuno penserebbe mai di poter sparare. Infatti tutto il seguito del brano è caratterizzato dallo stupore che lo pervade mentre osserva il nemico fare esattamente gli stessi gesti dei suoi soldati, nella trincea contrapposta. Il giovane ufficiale, ora, ha davanti a sé degli uomini veri, concreti, non un'entità nemica astratta e spesso idealizzata.

Poco dopo, nello stesso capitolo, Lussu descrive così la sua posizione di

appostamento, nascosta e favorevole al tiro.

“[...] il cespuglio mi stava di fronte come una difesa di tiro a segno. Ero come in un poligono e mi potevo prendere tutte le comodità per puntare.” (UAA, 2014, p. 136.)

Il giovane ufficiale austriaco che sta puntando non è un uomo ma un semplice bersaglio, facile da colpire. L'immagine è agghiacciante e rende perfettamente l'idea dell'automatismo che l'atto di puntare e sparare ha assunto presso chi fa quotidianamente la guerra. La potenza di queste immagini diviene ancora più forte quando entra in contrasto con quello che accade successivamente: Lussu si blocca e comincia a pensare al gesto che sta per compiere.

Il suo ragionamento si sviluppa con calma ma si fa sempre più intenso e lucido:

“Tirare così, a pochi passi, su un uomo...come su un cinghiale!” (*Ibid.*, p. 137.)

Quello che prova, ora, è quasi una sensazione di ribrezzo per ciò che stava per fare: egli si rende conto di aver disumanizzato, in modo automatico, quello che è, a tutti gli effetti, un essere umano.

Uccidere un uomo che non sta combattendo, che non ha nemmeno la coscienza del pericolo che corre non è fare la guerra:

“Uccidere un uomo, così, è assassinare un uomo.” (*Ibid.*, p. 138.)

Come abbiamo avuto modo di vedere, gli usi che Levi e Lussu fanno di queste due figure retoriche sono estremamente simili. In effetti esse si rivelano i mezzi ideali per rispondere ad un problema espressivo comune per entrambi: come rendere concrete, dunque immaginabili, esperienze che difficilmente possono essere immaginate da chi non le ha vissute? Così si spiega il larghissimo utilizzo, sia della metafora che della similitudine, in senso conoscitivo e concretizzante. I figuranti sono, spesso e volentieri, oggetti di uso quotidiano o animali. Ovviamente, come abbiamo già

notato in tutte le sezioni precedenti di quest'analisi, i due autori sviluppano poi, a partire da una base comune molto solida, sfumature e declinazioni di utilizzo che sono proprie e personali.

In Levi l'uso concretizzante si consacra alla resa della disumanizzazione che viene subita dalle vittime, o scelta, nel caso dei carnefici. Anche in Lussu il tema della disumanizzazione è molto presente ma esso non diviene il solo canale verso cui si concentra l'uso conoscitivo della metafora e della similitudine. Quest'ultima, per esempio, molto spesso diventa un mezzo fondamentale per dar voce all'ironia dell'autore. Essa può esprimersi anche mediante la disumanizzazione del personaggio ma, più spesso, si sviluppa tramite immagini puramente comiche, che non implicano alcuna sfumatura grottesca. Ovviamente, l'elemento ironico è molto più presente in Lussu che in Levi. In *Se questo è un uomo*, le rare volte in cui compare, l'ironia è sempre come velata e amara, decisamente tendente al grottesco. La comicità è, com'è facile immaginare, completamente assente.

In Lussu, invece, l'ironia, il comico e il ridicolo assumono un peso fondamentale che fa da contraltare ai momenti di grande tensione e drammaticità del racconto. Per quanto la guerra di trincea possa essere inumana e alienante la vita, e con essa il riso, possono ancora trovare uno spazio di sopravvivenza.

Nei Lager così non è. La vita ha abbandonato per sempre i deportati. La disumanizzazione subita dai “sommersi” ha raggiunto livelli tali da ridurli ad uno stato larvale di incoscienza. Chi non ha più la facoltà di essere uomo perde anche la coscienza di esserlo. Dove l'umanità della persona viene negata non può sussistere nulla di umano, nessun sentimento, nessuna pietà, nessuna emozione, tantomeno il riso.

Presente in entrambe le opere, anche se in misura molto minore rispetto a quello concretizzante/conoscitivo, è l'uso in senso lirico. Le figure retoriche, in questo caso, vengono utilizzate senza uno scopo “pratico”, esplicativo ma esornativo e puramente letterario.

### 3.3 ANTITESI

Le antitesi sono tra le figure retoriche utilizzate più frequentemente sia in *Se questo è un uomo* che in *Un anno sull'altipiano*.

Nell'opera di Levi le antitesi hanno un peso fondamentale. Esse, insieme all'ossimoro, contribuiscono a creare quei contrasti e quelle tensioni caratteristici della prosa del suo primo libro. È mediante le contrapposizioni, spesso le contraddizioni, che Levi cerca di restituire al lettore la natura ossimorica e paradossale del campo di concentramento.

Anche se non mancano antitesi “semplici”, cioè singole e non inserite in strutture particolarmente complesse, molto spesso, in Levi, le antitesi si moltiplicano per coppie, per serie e giungono a innestarsi in periodi estremamente strutturati, frequentemente tramite la ripetizione, il chiasmo o il parallelismo.

Cominciamo per grado minore di complessità, mostrando alcuni esempi di antitesi semplice, isolata:

“Qui ricevemmo i primi colpi: e la cosa fu così insensata che non provammo dolore, nel corpo né nell'anima.” (SQU, 1997, pp. 10-11.)

“Era ancora notte, ci chiedevamo se mai sarebbe venuto il giorno.” (*Ibid.*, p. 18.)

“[...] tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte [...]” (*Ibid.*, p. 21.)

“A dare un colpo di spugna al passato e al futuro si impara assai presto [...]” (*Ibid.*, p. 30.)

“Elias ha resistito alla distruzione dal di fuori, perché è fisicamente indistruttibile [...]” (*Ibid.*, pp. 93-94.)

Gli esempi appena mostrati corrispondono alla forma più semplice di antitesi

possibile ma, come è facile immaginare, Levi non si accontenta assolutamente di questo utilizzo basilare. Il passo successivo, per complessità, è quello di accoppiare le antitesi:

“La storia della mia relazione con Lorenzo è insieme lunga e breve, piana ed enigmatica [...]” (SQU, 1997, p. 115.)

Questo esempio è tratto dal passo in cui Levi comincia a descrivere la propria amicizia con un operaio italiano libero che, per mesi, gli portò cibo e lo aiutò in diversi modi. Le due antitesi si strutturano, in modo molto semplice, tra gli aggettivi: “lunga”, “breve” e “piana”, “enigmatica”. Le coppie antitetiche sono legate tra loro dalla congiunzione “e”.

Passiamo ora a strutture man mano più complesse. Nel passo seguente Levi descrive il normale trattamento riservato ad un condannato a morte. In genere, il sottile espediente psicologico che si cerca di attuare è quello di fargli percepire la propria pena come necessaria e meritata:

“[...] si procura insomma che egli non senta intorno a sé l'odio o l'arbitrio, ma la necessità e la giustizia, e, insieme con la punizione, il perdono.” (*Ibid.*, p. 9.)

Questo sintagma ha una struttura che si allontana dalla semplice antitesi tra due termini contrapposti. Esso esordisce con l'accostamento di due coppie, sinonimiche al proprio interno ma in antitesi tra loro: “l'odio e l'arbitrio”, “la necessità e la giustizia”. Sono gli ultimi membri di ciascuna coppia a dar vita all'antitesi reciproca: “l'arbitrio” qui è inteso come decisione imposta dal singolo e si contrappone alla “giustizia” che presuppone, invece, un'oggettività e una valenza universale, assoluta. La “giustizia” stessa, del resto, nasce come argine al libero arbitrio incontrollato. Il sintagma si conclude con un'antitesi dalla struttura semplice, formata dall'accostamento di due sostantivi di senso contrario: “punizione” e “perdono”.

Il prossimo esempio mostra un'altra coppia di antitesi che formano una struttura abbastanza complessa:



“[...] questo si chiama, in un caso, speranza, e nell'altro, incertezza del domani. Vi si oppone la sicurezza della morte, che impone un limite alla gioia, ma anche a ogni dolore.” (SQU, 1997, p. 11.)

L'“Incertezza” riguardo al futuro è contrapposta alla “sicurezza” della morte che implica un limite sia alla “gioia” che al “dolore”. La prima antitesi scavalca i periodi, legandoli tra loro e rendendoli parte così di un unico blocco antitetico. Essa, inoltre, si lega logicamente alla seconda mediante il suo ultimo membro. Infatti è la “sicurezza” della morte che frena le gioie e i dolori più spinti che costituiscono la seconda contrapposizione.

Nel caso successivo l'antitesi è addirittura tripla. Tutto il passo risulta essere estremamente costruito.

“I giovani dicono ai giovani che saranno scelti tutti i vecchi. I sani dicono ai sani che saranno scelti solo i malati. [...] Sarai scelto tu. Sarò escluso io.” (*Ibid.*, p. 122.)

Ad ogni periodo corrisponde un'antitesi. Nei primi due essa si sviluppa tra il primo membro in ripetizione e in posizione iniziale di frase e il secondo, singolo, in posizione finale: “giovani...giovani” e “vecchi”; “sani...sani” e “malati”. Gli ultimi due periodi, brevissimi, formano un parallelismo antitetico. Infatti, la struttura sintattica viene ripresa perfettamente (verbo al futuro anteriore + pronome personale soggetto) ma essa viene complicata dalla contrapposizione che si forma tra i due participi e i due pronomi personali: “scelto”, “escluso” e “tu”, “io”.

Nel complesso, l'antitesi è la figura retorica che innerva tutto il passo, che lo lega, strutturandolo.

“Lo sostengono intelligenza e istinto: ragiona giusto, spesso non ragiona ed è ugualmente nel giusto.” (*Ibid.*, p. 51.)

In questo passo Levi sta descrivendo Alberto, il suo migliore amico. Anche in questo

caso le antitesi si sviluppano in coppia. L'“intelligenza”, qui intesa come il frutto dell'attività razionale dell'uomo, si contrappone all'“istinto” che, in quanto tale, prescinde dal pensiero, dalla riflessione. Infatti, subito dopo, Levi precisa quanto ha appena detto istituendo un parallelismo concettuale tra l'“intelligenza” e il ragionare e tra l'“istinto” e il non ragionare. L'antitesi, ancora una volta, si pone all'interno di un parallelismo (stavolta strutturale), e riguarda il verbo “ragionare”, la prima volta affermato, la seconda negato: “ragiona”, “non ragiona”. Il parallelismo è costituito dall'associazione di questi verbi con l'aggettivo “giusto” che si trova sempre in posizione epiforica di sezione. Nel secondo caso esso raggiunge tale posizione grazie ad un iperbato che lo distanzia dal suo verbo.

I due esempi seguenti si trovano, praticamente contigui, nel capitolo *I sommersi e i salvati*. Anche in questo caso le coppie di antitesi vengono complicate da ripetizioni e parallelismi.

“[...] quelle leggi che impediscono al misero di essere troppo misero, e al potente di essere troppo potente.” (SQU, 1997, p. 84.)

“[...] «a chi ha, sarà dato; a chi non ha, a quello sarà tolto».” (*Ibid.*, p. 84.)

Nella prima citazione l'antitesi è costruita tramite la ripetizione di ciascuno dei due membri: “miserico” e “potente”. Nel secondo la struttura all'interno della quale si sviluppa l'antitesi è parallelistica: il complemento di termine “a chi” seguito dal verbo avere (una volta in forma affermativa, la seconda in forma negativa) + verbo al futuro anteriore. Le antitesi sono costituite dal verbo avere (come già detto prima affermativo, poi negativo) e, soprattutto, dai participi “dato” e “tolto”. In questo caso le antitesi contribuiscono a formare, a livello macroscopico, un paradosso: a chi possiede già qualcosa verrà dato ancora di più, a chi non possiede nulla verrà tolto anche quel poco che ha.

Nel prossimo esempio le antitesi procedono per coppie e, anch'esse, vengono inserite in una struttura retorica molto ricercata: il chiasmo.

“[...] e la Normandia e la Russia erano così lontane, e l'inverno così vicino; così concrete la fame e la desolazione, e così irreale tutto il resto [...]” (SQU, 1997, p. 113.)

Le antitesi si sviluppano tra gli aggettivi del periodo: “lontane”, “vicino” e “concreta”, “irreale”. Ovviamente Levi non si accontenta dell'accostamento puro e semplice di due antitesi e le struttura secondo le regole del chiasmo: la prima antitesi vede i sostantivi (“la Normandia e la Russia” e “l'inverno”) in posizione precedente rispetto agli aggettivi che ad essi si associano (AB), la seconda presenta un ordine esattamente opposto (BA). In essa, infatti, “la fame e la desolazione” e “tutto il resto” seguono i loro aggettivi.

La porzione di testo che segue vede svilupparsi al proprio interno una vera e propria colata di termini in antitesi:

“[...] esistono fra gli uomini due categorie particolarmente ben distinte: i salvati e i sommersi. Altre coppie di contrari (i buoni e i cattivi, i savi e gli stolti, i vili e i coraggiosi, i disgraziati e i fortunati) sono assai meno nette [...]” (*Ibid.*, pp. 83-84.)

La prima antitesi è quella gerarchicamente più importante, sia perché riprende il titolo del capitolo (*I sommersi e i salvati*), sia perché è l'unica a non trovarsi all'interno di una parentetica. Inoltre, Levi stesso dice che i due macrogruppi principali in cui è divisibile l'umanità del Lager sono questi: “i salvati e i sommersi”. Secondo l'autore tutti gli altri gruppi antitetici, quelli che vengono elencati tra parentesi, presentano contorni meno netti e sfumature interne più complesse.

Anche Lussu in *Un anno sull'altipiano* accosta una forma semplice, basilare dell'antitesi a costruzioni più strutturate.

Tra i casi meno elaborati possiamo citare il seguente periodo, di leopardiana memoria:

“Dopo la tempesta era la calma.” (UAA, 2014, p. 47.)

Il sintagma è brevissimo e interamente occupato dall'antitesi tra i due sostantivi: “tempesta” e “calma”.

Il prossimo esempio è tratto da un episodio già citato nel corso di quest'analisi. Il generale Leone decide di far compiere alla propria divisione un suicida assalto di massa, senza che ci siano le condizioni per poter sperare in una riuscita. I soldati, terrorizzati, sono già in fila, addossati alla trincea e pronti per uscire. Il capitano Bravini sta per dare l'ordine di assalto quando due soldati della decima compagnia, improvvisamente, si appoggiano i fucili sotto il mento e si suicidano. Lussu condensa l'accaduto in quattro periodi, tanto più intensi quanto più immediati e violenti nella loro brevità. L'unico commento, indiretto, fatto da Lussu è il seguente:

“Era codardia, coraggio, pazzia? Il primo era un veterano del Carso.” (UAA, 2014, p. 105.)

La triade di sostantivi si apre con un'antitesi, quella tra “coraggio” e “codardia”. Lussu dà, indirettamente la risposta alla domanda che si pone e che pone ai lettori dicendo che uno dei due soldati, quello che si è ucciso per primo, era un veterano che aveva combattuto anche sul Carso. Un veterano non può certamente avere una natura vile; egli conosce la guerra, l'ha già sperimentata in tutti i suoi peggiori aspetti, compresi gli attacchi. Non è per mancanza di coraggio che un veterano decide di uccidersi ma per esasperazione, per stanchezza. Dopo anni di vita vissuti in un eterno altalenare di tensioni, di continua incertezza per la propria sopravvivenza, anni vissuti a lottare contro il proprio naturale istinto di autoconservazione ogni volta che un alto ufficiale decide che è il momento di attaccare, l'uomo cede, di colpo. È questo che Lussu vuole dirci con quella precisazione finale. A volte la realtà delle cose non può sempre ridursi ad una contrapposizione netta che divida il mondo al di qua o al di là di una barriera. Non si tratta di coraggio, né di codardia. Forse nemmeno di pazzia se per “pazzia” si intende una perdita totale di ragione. Pur nella concitazione del momento che precede l'attacco essa non deve avere abbandonato il veterano suicida che, forse, pensò che morire così non era poi tanto differente dal morire

falciati dalle mitragliatrici del nemico.

Un altro esempio si antitesi “semplice” si può trovare in un altro episodio particolarmente intenso del libro. Il passo in questione fa parte del capitolo XIX in cui Lussu, per la prima volta, comincia a percepire chiaramente il proprio nemico come assimilabile a sé, come facente parte della sua stessa umanità:

“Il mio atto di puntare, ch'era automatico, divenne ragionato.” (UAA, 2014, p. 136.)

Lussu, nascosto, sta tenendo sotto tiro un giovane ufficiale austriaco. Ad un tratto il ragazzo compie il gesto comune e naturalissimo di accendersi una sigaretta. Quell'azione istituisce un legame irrazionale, quasi istintivo, tra Lussu e l'austriaco. L'uomo che ha tra le mani il destino di un altro uomo è costretto a fermarsi e a pensare. L'antitesi, semplice, che si istituisce tra gli aggettivi “automatico” e “ragionato” racchiude logicamente la profondità del mutamento compiuto da Lussu. Egli, ora, non riesce più ad agire istintivamente perché quell'attimo, quel contatto invisibile che, per un istante, è corso tra lui e il suo nemico lo costringe a riflettere.

Il prossimo esempio fa parte dell'incontro di Lussu con un ufficiale del “Piemonte Reale”. Quest'ultimo è vestito da una divisa elegantissima che si contrappone a quella di Lussu, sbrindellata e incrostata di fango. L'autore descrive così il sentimento di vergogna e di inferiorità che, da giovane ufficiale, provò nei confronti di quel collega, inferiore per grado, ma che, contrariamente a lui, sembrava appartenere ad un livello superiore di umanità:

“[...] quel complesso di inferiorità che un uomo sporco sente di fronte ad un uomo pulito.” (*Ibid.*, p. 116.)

Il sentimento di inadeguatezza che Lussu esprime tramite quest'antitesi è ben noto anche a Levi che lo proverà nei momenti in cui verrà allontanato dalla massa informe del Lager e messo a contatto con i suoi dominatori: nel capitolo *Esame di chimica*, per esempio, quando si trova per la prima volta a contatto con il dottor Pannwitz, e in

*Die drei leute vom labor* quando è ormai entrato nel laboratorio di chimica che condivide con giovani ragazze tedesche.

Esattamente come accade nell'opera di Levi, anche in *Un anno sull'altipiano*, spesso e volentieri, le antitesi si strutturano per coppie. Riporto alcuni esempi che presentano costruzioni più complesse rispetto a quelle viste in precedenza:

“[...] ci si sprofondava alla rinfusa, uomini e muli, vivi e morti.” (UAA, 2014, pp. 19-20.)

Le antitesi, in coppia, concludono un periodo che, contravvenendo alla generale predilezione di Lussu per la brevità, risulta essere abbastanza lungo. La prima coppia in antitesi è variata dalla sineddoche che interessa il suo secondo membro. Infatti, la specie particolare, “muli”, sottintende la propria macrocategoria: gli “animali”. Entrambe le coppie presentano la medesima struttura interna che coordina i due membri tramite la congiunzione “e”.

La ripetizione da forma alla coppia di antitesi contenute in un intervento del maggiore Frangipane durante il suo dialogo con il maggiore Melchiorri riguardo la guerra e la natura del comando:

“Non vi sono ordini buoni e ordini cattivi, ordini giusti e ordini ingiusti.” (*Ibid.*, p. 172.)

Il maggiore Frangipane ha un'idea a dir poco assolutista della guerra e delle gerarchie militari. Egli non prende nemmeno in considerazione l'ipotesi che gli alti gradi dell'esercito o gli ufficiali possano sbagliare. Qualsiasi scelta essi facciano è giusta in ragione della natura assoluta del loro potere e del loro diritto all'obbedienza. La ripetizione del termine “ordini” scandisce il sintagma e struttura l'antitesi i cui membri (gli aggettivi) si dispongono subito dopo ogni sua occorrenza. Le coppie antitetiche presentano la medesima costruzione: come accade nell'esempio mostrato precedentemente, i due membri che le formano vengono legati tra loro dalla congiunzione “e”.

Nell'esempio seguente Lussu sta descrivendo i comportamenti difensivi attuati dai soldati che si trovano sotto i colpi radenti delle mitragliatrici:

“[...] noi facevamo ancora uno sforzo per occupare meno spazio e offrire meno vulnerabilità, schiacciandoci sempre più sul terreno [...]” (UAA, 2014, p. 41.)

In questo caso l'antitesi si basa sugli avverbi di quantità: “meno” e “più”. La sua struttura appare complicata dal raddoppiamento del primo membro (“meno”) e dal parallelismo sintattico che si instaura tra le tre parti di cui essa si compone. Le prime due, quelle che costituiscono il raddoppiamento del primo membro dell'antitesi, presentano una struttura perfettamente identica: al verbo all'infinito segue l'avverbio “meno” (“occupare meno”, “offrire meno”). Il terzo segmento, quello che effettivamente dà corpo all'antitesi, presenta una variazione limitata al tempo del verbo (che da infinito diventa un gerundio presente riflessivo) ma, nel complesso, mantiene la struttura generale precedente: verbo + avverbio di quantità.

Altri esempi interessanti di convivenza e cooperazione tra il parallelismo e l'antitesi si trovano nel capitolo XX che è occupato interamente dalla figura del generale Piccolomini e dai suoi discorsi sconclusionati e retorici. Lussu li commenta, ironicamente, così:

“Il generale distingueva la vittoria nell'offensiva e la vittoria nella difensiva. Nella prima lo «scatto di nervi» era tempestivamente lanciato, nella seconda era tempestivamente frenato.” (*Ibid.*, p. 141.)

Le antitesi sono due e presentano, entrambe, una struttura parallelistica. La prima vede la ripetizione del soggetto, la “vittoria”, davanti ad ognuno dei membri dell'antitesi che è formata dai due complementi di limitazione: “nell'offensiva”, “nella difensiva”. Nella seconda si verifica lo stesso procedimento di ripresa in parallelo: al verbo essere alla terza persona singolare dell'imperfetto (“era”) segue, in entrambi i casi, l'avverbio “tempestivamente”. I due participi passati concludono le rispettive parti e si contrappongono formando l'antitesi.

Nello stesso capitolo, poco prima degli ultimi esempi mostrati, troviamo un periodo che presenta una struttura antitetica ancor più elaborata. Lussu sta introducendo la figura del generale Piccolomini. Egli ne definisce i tratti caratteriali confrontandoli con quelli del suo predecessore, il generale Leone.

“Il generale Leone era spettrale e rigido, il nuovo generale ilare e saltellante.”  
(UAA, 2014, p. 140.)

Qui l'antitesi si costruisce mediante l'opposizione di due coppie sinonimiche: “spettrale e rigido” contro “ilare e saltellante”. L'antitesi vera e propria, però, si istituisce solo tra gli ultimi due membri di ciascuna delle coppie, cioè tra “rigido” e “saltellante”.

Come si è visto, nel complesso, i due autori utilizzano questa figura retorica molto frequentemente e strutturandola in modi molto simili. L'antitesi, spesso, si moltiplica in coppie. Esse possono restare indipendenti, essere cioè semplicemente accostate l'una all'altra, oppure incrociarsi: è ciò che accade, per esempio, per coppie sinonimiche al proprio interno ma contrapposte tra loro. L'antitesi, non di rado, viene strutturata grazie ad altri procedimenti retorici come la ripetizione, il parallelismo o, nel caso citato per Levi, il chiasmo.

Come è facile intuire, le antitesi sono uno strumento espressivo molto efficace, soprattutto per opere che, come quelle di Levi e di Lussu, hanno come scopo la trasmissione di una realtà complessa, spesso contraddittoria o addirittura paradossale.



### 3.4 CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Come abbiamo avuto modo di vedere, Levi si serve delle figure retoriche sia in senso enfaticizzante e drammatizzante, sia in senso logico, razionalizzante e conoscitivo. Questi due utilizzi corrispondono a due esigenze dell'autore, differenti ma compresenti: descrivere e narrare in modo chiaro, tentare di contrapporre un ordine logico e razionale al caos e al parossismo del Lager e, allo stesso tempo, coinvolgere il lettore, fargli sentire tutta la disperazione umana che pervadeva la vita, se così si può chiamarla, del campo di concentramento. L'uso delle figure retoriche è dunque dipendente dal contesto in cui vengono situate. Esse vi si adattano assumendo, di volta in volta, sfumature e funzioni differenti. Proprio per questa loro adattabilità (per la loro capacità di farsi sia strumento drammatizzante che chiarificatore e razionalizzante) esse si trovano distribuite piuttosto uniformemente su tutto il testo.

Lussu condivide con Levi questo duplice utilizzo delle figure retoriche ma, in *Un anno sull'altipiano*, esse assumono uno scopo ulteriore: esprimere l'ironia. Quest'ultima, come si è già potuto notare nel corso di quest'analisi, è uno degli elementi portanti della narrazione lussiana. Lussu la esprime in molti modi ma l'addensamento di figure retoriche, in genere, è uno di quelli più incisivi. Quando Lussu, per esempio, riporta i discorsi ufficiali, vuoti e ripetitivi dei suoi superiori, aumenta notevolmente la concentrazione di figure retoriche del passo in questione. L'effetto ridondante che ne deriva tende a smascherare in modo ironico l'inconsistenza di certe esternazioni retoriche. Come si è visto non mancano poi usi comico-satirici delle similitudini, specie se riferite a figure di ufficiali superiori particolarmente folli o ridicoli.

Il fatto che Lussu pieghi gran parte degli elementi grammaticali e delle figure retoriche analizzate ad un fine ironico si spiega ripensando al fine primario della sua opera: Lussu, nel 1938, in esilio, decide di scrivere un racconto/testimonianza sulla guerra a cui aveva partecipato ventun anni prima. Il suo scopo è quello di distruggere il mito che il fascismo aveva costruito intorno alla Grande guerra. È chiaro che, in quest'ottica, lo smantellamento, tramite l'ironia e il comico, di tutti quegli aspetti che il regime aveva esaltato risulta essere un'arma potentissima per lo scopo che Lussu si

pone di raggiungere.

È quasi superfluo sottolineare che l'elemento comico e ironico è assente in modo pressoché totale da *Se questo è un uomo*. Sia lo scopo della sua opera, sia il suo stesso contenuto, sono intrinsecamente lontani da ogni espressione di vitalità, a maggior ragione dal riso.

Dunque i due autori sembrano partire dalle stesse scelte di utilizzo. Essi infatti, condividono le stesse esigenze di base: rendere immaginabili per il lettore delle esperienze difficili da descrivere e da comprendere perché situate ai limiti dell'umano. Da questo deriva la scelta di esporre i fatti nel modo più chiaro e obbiettivo possibile e, al contempo, di spingere i propri mezzi (sintattici, grammaticali, retorici) al massimo della loro forza espressiva, per coinvolgere chi legge. Così si spiegano i due usi principali, condivisi dai due scrittori, delle figure retoriche (quello enfaticizzante/drammatizzante e quello concretizzante).

Poi, come abbiamo avuto modo di rilevare, i due autori sviluppano aspetti e usi differenti, peculiari e funzionali a ciascuna delle loro opere. È il caso dell'uso in senso ironico di ripetizioni e similitudini, sviluppato da Lussu, dell'uso della ripetizione come nesso logico, in Levi, o in senso tematizzante, in Lussu, e dell'utilizzo corposo dell'ossimoro in *Se questo è un uomo* (praticamente assente, invece, in *Un anno sull'altipiano*).

#### 4. USO DEI TEMPI VERBALI

Un aspetto estremamente interessante della prosa leviana è, sicuramente, l'uso dei tempi verbali. Luperini ha osservato fugacemente che *Se questo è un uomo* presenta, da questo punto di vista, una struttura “a cornice”: “*Se questo è un uomo* si apre e si chiude con pagine dove i tempi sono al passato: nelle altre i verbi sono al presente, racconto e descrizione sociologica coincidono”<sup>31</sup>.

Questa osservazione è, in linea generale, corretta ma troppo approssimativa. Infatti, ciò che è interessante notare è che, in tutta l'opera, si continuano a verificare passaggi più o meno marcati dai tempi passati al presente storico nonostante uno dei due domini quantitativamente sull'altro. Se, dunque, da un punto di vista macroscopico la contrapposizione tra il passato e il presente storico costruisce effettivamente una struttura “a cornice” a livello microscopico (all'interno di quasi tutti i capitoli) possiamo notare continue trascolorazioni verso il passato se nel capitolo trionfa il presente storico, e viceversa.

Altrettanto interessante è notare come l'uso dell'infinito assoluto sia strettamente legato alle parti in cui domina il presente storico<sup>32</sup>.

Questo nesso tra i due tempi può essere spiegato analizzando la loro stessa natura. Il presente storico ha la proprietà di rendere l'azione del verbo eternamente attuale. Per questo motivo esso è uno strumento essenziale per lo scopo comunicativo di Levi. Il suo obbiettivo, infatti, non è solo raccontare e testimoniare ma contribuire a creare una memoria di quanto accaduto. Per farlo bisogna incidere il racconto nella mente del lettore per fare in modo che ciò che è successo non possa essere dimenticato. L'uso del presente storico, dunque, ha lo scopo di rendere più forte l'identificazione del lettore con i fatti narrati. Egli li vede svolgersi davanti a sé come se ne prendesse parte. Inoltre, questo tempo, attualizzando perpetuamente i fatti raccontati, li rende eterni. Essi resteranno per sempre vivi e presenti, in qualsiasi tempo o epoca li si legga.

---

31 LUPERINI, Romano, *Il Novecento, apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, tomo II, Torino, Loescher editore, 1985, p. 672.

32 Per approfondimenti si veda: MENGALDO, Pier Vincenzo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 202.

L'infinito assoluto ha una funzione molto simile; per questo è sempre legato alla presenza del presente storico. Questo tempo verbale eternizza e dona un valore, appunto, assoluto all'azione che esprime.

Vediamo ora alcuni passaggi significativi che esemplificano l'alternanza di cui si è appena parlato tra i tempi passati e il presente storico e il legame di quest'ultimo con l'infinito assoluto.

Già alla fine del primo capitolo troviamo un passo che, dal compatto orizzonte passato, ci introduce al presente storico che sarà dominante in tutti i capitoli successivi.

“Senza sapere come, mi trovai caricato su di un autocarro con una trentina di altri; l'autocarro partì nella notte a tutta velocità; era coperto e non si poteva vedere fuori, ma dalle scosse si capiva che la strada aveva molte curve e cunette. Eravamo senza scorta?...buttarsi giù? Troppo tardi, troppo tardi, andiamo tutti «giù». D'altronde, ci siamo presto accorti che non siamo senza scorta: è una strana scorta. È un soldato tedesco, irto d'armi: non lo vediamo perché è buio fitto, ma ne sentiamo il contatto duro ogni volta che uno scossone del veicolo ci getta tutti in mucchio a destra o a sinistra [...]” (SQU, 1997, p. 15.)

Il passaggio dai tempi al passato (imperfetto indicativo e passato remoto) al presente storico viene attuato tramite l'indiretto libero espresso dalle due interrogative e dalla ripetizione: “Troppo tardi, troppo tardi”. Il presente storico diventa dunque il legame tra il primo e il secondo capitolo, interamente dominato dall'uso di questo tempo verbale. Esso appare alla fine del primo capitolo con l'entrata in Lager di Levi e dei suoi compagni e si protrae nel capitolo seguente con la descrizione del loro primo impatto con esso. Ora l'intensità emotiva deve essere massima. Il lettore deve sentire concretamente il panico dei prigionieri. Levi ottiene tutto questo mediante frasi brevissime scandite da un'intensa punteggiatura, esclamative e, ovviamente, il presente storico:

“Siamo scesi, ci hanno fatti entrare in una camera vasta e nuda, debolmente

riscaldata. Che sete abbiamo! Il debole fruscio dell'acqua nei radiatori ci rende felici: sono quattro giorni che non beviamo. Eppure c'è un rubinetto: sopra un cartello, che dice che è proibito bere perché l'acqua è inquinata. Sciocchezze, a me pare ovvio che il cartello è una beffa, «essi» sanno che noi moriamo di sete, e ci mettono in una camera e c'è un rubinetto, e Wassertrinken verboten. Io bevo, e incito i compagni a farlo; ma devo sputare, l'acqua è tiepida e dolciastra, ha odore di palude.” (SQU, 1997, p. 16.)

Ed ecco inserirsi, nel medesimo capitolo, l'uso dell'infinito assoluto. Esso esprime le regole da rispettare in Lager.

“Innumerevoli sono le proibizioni: avvicinarsi a meno di due metri dal filo spinato; dormire con la giacca, o senza mutande, o col cappello in testa; servirsi di particolari lavatoi e latrine che sono «nur für Kapos» o «nur für Reichsdeutsche»; non andare alla doccia nei giorni prescritti, e andarci nei giorni non prescritti; uscire dalla baracca con la giubba sbottonata, o col bavero rialzato; portare sotto gli abiti carta o paglia contro il freddo; lavarsi altrimenti che a torso nudo.” (*Ibid.*, pp. 27-28.)

Questo tempo verbale rende perfettamente l'idea dell'intransigenza di queste regole, del loro valore assoluto.

L'infinito può anche essere soggettivo, cioè utilizzato in proposizioni soggettive. Infatti, la lista di regole non termina qui. Poco più oltre l'elenco continua così:

“Infiniti e insensati sono i riti da compiersi: ogni giorno al mattino bisogna fare «il letto», perfettamente piano e liscio; spalmarsi gli zoccoli fangosi e repellenti con l'apposito grasso da macchina, raschiare via dagli abiti le macchie di fango [...]; alla sera, bisogna sottoporsi al controllo dei pidocchi e al controllo della lavatura dei piedi; al sabato farsi radere la barba e i capelli, rammendarsi o farsi rammendare gli stracci; alla domenica, sottoporsi al controllo generale della scabbia, e al controllo dei bottoni della giacca, che devono essere cinque [...] se si perde un bottone bisogna saperselo riattaccare con un filo di ferro; se si va alla latrina o al lavatoio, bisogna portarsi dietro tutto, sempre e dovunque, e

mentre ci si lavano gli occhi, tenere il fagotto degli abiti stretto tra le ginocchia [...] Se una scarpa fa male bisogna presentarsi alla sera alla cerimonia del cambio [...]” (SQU, 1997, p. 28.)

L'infinito assoluto ritorna alla sua forma più pura nel capitolo *Ka-Be*. Esso è dominato interamente dal presente storico tranne che per un breve periodo che lascia filtrare, fugacemente, la voce del Levi autore:

“Ma era destino che presto mi inducessi a capire, e Schmulek stesso ne facesse le spese”. (*Ibid.*, p. 47.)

Nell'esempio seguente il lavoro forzato di Levi viene interrotto dal passaggio di un treno. Egli si ferma, aspettando che i vagoni finiscano di sfilargli davanti. Il momento in cui compare l'infinito assoluto coincide con l'inizio del sogno ad occhi aperti del prigioniero che guarda assorto il passaggio del treno.

“...Salirvi dentro, in un angolo, ben nascosto sotto il carbone, e stare fermo e zitto, al buio, ad ascoltare senza fine il ritmo delle rotaie, e sentire l'aria tiepida e odore di fieno, e potrei uscire fuori, nel sole: allora mi coricherei a terra [...] E passerebbe una donna, e mi chiederebbe «Chi sei?» in italiano, e io le racconterei, in italiano, e lei capirebbe e mi darebbe da mangiare e da dormire. E non crederebbe alle cose che io dico e io le farei vedere il numero che ho sul braccio, e allora crederebbe.” (*Ibid.*, pp. 37-38.)

All'inizio l'impulso della fuga è tanto forte da essere espresso mediante infiniti assoluti coordinati. La dimensione fantastica del sogno diventa via via più esplicita con lo sfociare degli infiniti assoluti nei condizionali che occupano la seconda parte del passo.

Il capitolo *I sommersi e i salvati* è molto interessante per quel che riguarda i continui passaggi dal presente dell'autore (dominante), ai tempi passati, al presente storico.

Il capitolo si apre con un'intensa ricorrenza di *verba putandi* al presente e del *plurale maiestatis*, spesso in forma di proposizioni oggettive:

“Noi siamo infatti persuasi che [...]” (SQU, 1997, p. 83)

“Noi non crediamo alla più ovvia e facile deduzione [...]” (*Ibid.*, p. 83.)

“Noi pensiamo piuttosto che [...]” (*Ibid.*, p. 83.)

“Ci pare invece degno di attenzione [...]” (*Ibid.*, p. 83.)

Essi sono il segno concreto della voce del Levi autore che, a posteriori, ripensa all'inumana esperienza che ha vissuto e la analizza. Si spiegano così, i passaggi ai tempi passati poiché è la memoria dello scrittore, ora, che ricorda i fatti. Siamo usciti dal punto di vista più angosciante e emotivo del Levi personaggio, del Levi deportato per vedere le cose con l'atteggiamento più distaccato e raziocinante del Levi scrittore e testimone. Non mancano, però, i continui ritorni al presente storico, come se, in fondo, Levi non riuscisse a staccarsi del tutto da una visione “interna” al Lager. Ciò è evidente nelle parti che descrivono i quattro esempi di “prominenti”: Schepschel, Alfred L., Elias e Henri<sup>33</sup>.

“Schepschel vive in Lager da quattro anni. Si è visti morire intorno decine di migliaia di suoi simili [...] Ogni tanto ruba in Buna una scopa e la rivende al Blockältester; quando riesce a mettere da parte un po' di capitale-pane, prende in affitto i ferri del ciabattino del Block [...] Sigi mi ha detto che nella pausa di mezzogiorno lo ha visto cantare e ballare davanti alla capanna degli operai slovacchi, che lo ricompensano qualche volta con gli avanzi della loro zuppa. [...] Ma Schepschel non era un'eccezione, e quando l'occasione si presentò, non esitò a far condannare alla fustigazione Moischl, che gli era stato complice in un furto alla cucina [...]” (*Ibid.*, p. 89.)

Ecco che, con la ripresa dei verbi al passato (imperfetto, trapassato prossimo e passati remoti) si abbandona lo sguardo del prigioniero e si ritorna al punto di vista

---

33 SQU, 1997, p. 89 e ss.

del Levi autore.

Nella descrizione della figura di Elias si verificano molti mutamenti temporali:

“Elias Lindzin, 141 565, piovve un giorno, inesplicabilmente nel Kommando Chimico. Era un nano non più alto di un metro e mezzo [...] Quando è nudo, si distingue ogni muscolo lavorare sotto la pelle [...] Veder lavorare Elias è uno spettacolo sconcertante; i Meister polacchi, i tedeschi stessi talvolta si soffermano ad ammirare Elias all'opera. Pare che a lui nulla sia impossibile. Mentre noi portiamo a stento un sacco di cemento, Elias ne porta due, poi tre, poi quattro [...] Quelli che capiscono il suo linguaggio bevono le sue declamazioni torcendosi dalle risa, gli battono sulle spalle entusiasti, lo stimolano a proseguire; mentre lui, feroce e aggrondato, si rigira come una belva [...] a un tratto ghermisce uno per il petto con la sua piccola zampa adunca [...] La sua fama di lavoratore d'eccezione si diffuse assai presto [...] Elias è naturalmente e innocentemente ladro [...] In Lager, Elias prospera e trionfa. [...] Elias, per quanto ci è possibile giudicare dal di fuori, e per quanto la frase può avere di significato, Elias era verosimilmente un individuo felice.”  
(SQU, 1997, pp. 91-94.)

Come si può notare tutta la descrizione è costruita secondo un continuo altalenare tra il presente storico e il passato dell'autore che ricorda.

La descrizione di Henri, invece, è interamente impostata sul presente storico. È il Levi prigioniero che lo descrive con la freschezza di chi osserva un oggetto che si trova proprio sotto i suoi occhi.

Altrettanto interessante è il capitolo successivo: *Esame di chimica*. Il presente storico ne è il tempo principale. Ciò, però non impedisce a Levi di iniziare la prima e la terza parte del capitolo con una specie di introduzione al passato. Infatti, *Esame di chimica* è suddiviso in tre parti, separate tra loro da uno spazio bianco.

Riporto come esempio dell'improvviso ritorno dal passato al presente storico il passaggio contenuto all'inizio della terza parte del capitolo:

“Venne Alex nella cantina del Cloromagnesio e chiamò fuori noi sette, per



andare a sostenere l'esame. Ecco noi, come sette goffi pulcini dietro la chioccia, seguire Alex su per la scaletta del Polymerisations-Büro. Siamo sul pianerottolo, una targhetta sulla porta con i tre nomi famosi. Alex bussa rispettosamente, si cava il berretto, entra; si sente una voce pacata; Alex riesce: -Ruhe, jetzt. Warten -. Aspettare in silenzio.” (SQU, 1997, p. 100.)

Il passaggio dal passato (di cui “venne” è l'ultimo baluardo) al presente storico viene attutito tramite l'inserimento dell'infinito assoluto preceduto dall'avverbio “ecco”. Esso annuncia il passaggio al presente storico che, infatti, arriva subito dopo con la successione paratattico-asindetica delle azioni di Alex. Essa termina con un ordine, anch'esso espresso da un infinito assoluto: “Aspettare in silenzio”.

Il capitolo mantiene il tempo presente fino alla fine con un ultimo passaggio conclusivo che ci conduce nell'attualità del narratore:

“[...] senza odio e senza scherno, Alex strofina la sua mano sulla mia spalla, il palmo e il dorso per nettarla, e sarebbe assai stupito, l'innocente brutto Alex, se qualcuno gli dicesse che alla stregua di questo suo atto io oggi lo giudico, lui e Pannwitz e gli innumerevoli che furono come lui, grandi e piccoli, in Auschwitz e ovunque.” (*Ibid.*, pp. 103-104.)

Il passaggio dall'interno all'esterno del Lager si compie con grande naturalezza poiché il tempo resta presente e ciò che cambia è, semplicemente, il punto di vista di chi racconta.

Ritengo particolarmente significativo il fatto che il capitolo *Ottobre 1944* sia interamente, senza alcuna sbavatura, al presente storico. In esso, infatti, Levi racconta la grande selezione che venne attuata, ad Auschwitz, nell'ottobre del 1944. Evidentemente Levi dovette, più o meno consciamente, pensare che un fatto così straordinariamente inumano non poteva essere raccontato in altro modo che attraverso gli occhi dell'“Häftling” che lo sta vivendo. L'identificazione del lettore con il Levi prigioniero raggiunge il suo apice. Il clima di tensione generale alternato all'apatia di certi momenti penetra nella mente di chi segue, da dietro le pagine, lo svolgersi dei fatti; dalle prime voci che si dipanano sulla selezione imminente, alla

compressione dei corpi inscheletriti dei prigionieri nel Tagesraum fino al momento della selezione vera e propria.

L'ultimo capitolo, *Storia di dieci giorni*, ritorna nettamente al dominio dei tempi al passato. L'unico caso in cui, per un istante, la narrazione passa al presente storico si trova proprio all'inizio dell'ultimo dei giorni narrati nel capitolo (il 27 gennaio del 1945). Levi e i suoi compagni si svegliano e trovano, a terra, il corpo senza vita di Sómogyi, morto durante la notte. La loro situazione è talmente critica che perfino spostare un cadavere risulta essere un lavoro meno importante, meno essenziale rispetto ad altri:

“L'alba. Sul pavimento, l'infame tumulto di membra stecchite, la cosa Sómogyi. Ci sono lavori più urgenti: non ci si può lavare, non possiamo toccarlo che dopo di aver cucinato e mangiato. E inoltre, «...rien de si dégoûtant que les débordements», dice giustamente Charles; bisogna svuotare la latrina. I vivi sono più esigenti; i morti possono attendere. Ci mettemmo al lavoro come ogni giorno.” (SQU, 1997, pp. 168-169.)

Questo è l'ultimo momento di vita interno al Lager che il lettore condivide con il Levi personaggio. È un momento di estrema intensità, il momento in cui la disumanizzazione degli abitanti superstiti della Ka-Be raggiunge il suo apice. Nel racconto del giorno precedente (il 26 gennaio), Levi, anticipando i fatti successivi, commenta la loro situazione con queste parole:

“L'opera di bestializzazione, intrapresa dai tedeschi trionfanti, era stata portata a compimento dai tedeschi disfatti. È uomo chi uccide, è uomo chi fa o subisce ingiustizia; non è uomo chi, perso ogni ritegno, divide il letto con un cadavere. Chi ha atteso che il suo vicino finisse di morire per togliergli un quarto di pane, è, pur senza sua colpa, più lontano dal modello dell'uomo pensante, che il più rozzo pigmeo e il sadico più atroce.” (*Ibid.*, p. 168.)

Il tempo del presente storico, che attualizza la riscoperta del cadavere e i comportamenti adottati a riguardo dai vivi, dura solo quattro periodi. Il passato

remoto ritorna subito con quel “ci mettemmo” e continua fino alle ultime righe, in cui si riaffaccia, tramite il passato prossimo, il presente del Levi scrittore, l'uomo che è sopravvissuto al Lager:

“Ho incontrato a Katowice, in aprile, Schenck e Alcalai in buona salute. Arthur ha raggiunto felicemente la sua famiglia e Charles ha ripreso la sua professione di maestro; ci siamo scambiati lunghe lettere e spero di poterlo ritrovare un giorno.” (SQU, 1997, p. 169.)

Se, come abbiamo avuto modo di vedere, *Se questo è un uomo* è caratterizzato dalla continua alternanza tra tempi al passato e al presente (presente storico e presente del Levi scrittore), *Un anno sull'altipiano*, invece, si caratterizza per una forte compattezza del suo orizzonte verbale. Nell'opera di Lussu i tempi sono sempre al passato (imperfetto o passato remoto) con rarissime eccezioni (della durata di poche righe) in cui il Lussu scrittore prende la parola esprimendosi, ovviamente, al presente. Questo non vuol dire che Lussu non riesca ad attualizzare i fatti che racconta o che il suo lettore non venga emotivamente coinvolto da quanto legge, anzi. Egli, semplicemente, adotta una strategia diversa da quella di Levi. Lussu riesce ad ottenere gli stessi effetti di attualizzazione e coinvolgimento non con il gioco dei tempi verbali, bensì attribuendo un peso e uno spazio importante ai discorsi diretti, ai dialoghi.

Per sua natura, infatti, un dialogo scritto si svolge in un presente eterno, incorruttibile. L'abbondanza di discorsi diretti pone il lettore all'interno della scena, come se fosse un testimone auricolare del dialogo che si sta svolgendo.

Interi capitoli di *Un anno sull'altipiano* sono consacrati allo scambio verbale tra i personaggi. L'esempio più pregnante è costituito, senza alcun dubbio, dal capitolo XXV. Esso esordisce con una brevissima introduzione (una decina di righe) che definisce il tempo, il luogo dell'azione e i suoi protagonisti. Essa si conclude con un brevissimo intervento del Lussu scrittore che presenta, così, il dialogo:

“Quella conversazione è ancora presente nella mia memoria. Io posso

riassumerla così: [...]” (UAA, 2014, p. 177.)

Da questo momento in poi il capitolo è interamente occupato dal discorso diretto tra gli ufficiali.

Lo stesso procedimento si verifica nel capitolo XIII. Tutta la sua seconda parte (a partire dalla metà di p. 94) è costituita soltanto dal dialogo tra i soldati che viene segretamente ascoltato dall'ufficiale Lussu.

In generale, tutto il racconto è innervato con maggiore o minore intensità dai discorsi diretti. Non c'è nemmeno un capitolo che ne sia totalmente privo. Gli unici due casi in cui il peso del discorso diretto è nettamente inferiore rispetto a quello del discorso indiretto sono costituiti dal capitolo XIX e dal XXVII. Il primo, infatti, è tutto incentrato sull'alternanza tra il flusso di coscienza di Lussu che osserva con curiosità e sorpresa il nemico muoversi nella propria trincea e il tono raziocinante che i suoi pensieri assumono quando, improvvisamente, si rende conto di non riuscire a sparare sull'ufficiale austriaco. Egli cerca di rievocare tutti i principi morali e politici che l'avevano spinto, ancora studente, a scegliere l'interventismo e i doveri che da tale scelta derivavano. La ragione prova ad imporsi ma c'è un pensiero che si sviluppa parallelamente ad essa: uccidere un uomo indifeso, incosciente del pericolo che lo sovrasta non è fare la guerra, non è come sparare verso un nemico che sta attaccando. Uccidere un uomo in quel modo equivale ad un assassinio. Lussu e il caporale che gli sta di fianco non possono parlare tra loro, pena venire scoperti dagli austriaci. Solo alla fine del capitolo, quando ormai Lussu ha deciso che non sparerà all'ufficiale, si verifica un brevissimo scambio tra i due (un botta e risposta):

“- Sai...così...un uomo solo...io non sparo. Tu, vuoi? Il caporale prese il calcio del fucile e mi rispose: - Neppure io.” (*Ibid.*, p. 138)

Il capitolo, dunque, è ambientato in un luogo “interiore”, nella mente di Lussu. La voce narrante è quella del suo pensiero, a volte razionale, a volte semplicemente

istintivo. Grazie al flusso di coscienza<sup>34</sup> il lettore viene trascinato all'interno della mente del giovane ufficiale e ne segue poi tutti i passaggi: dai più emotivi ai più razionali. In questo caso lo sviluppo di una catena di considerazioni interne al personaggio supplisce alla mancanza del dialogo come strumento di coinvolgimento del lettore e di attualizzazione.

Il discorso diretto è quasi totalmente assente dal capitolo XXVII. Troviamo una sola battuta, pronunciata da Lussu ad un suo soldato ma, poiché quest'ultimo non gli risponde, essa non dà vita ad alcun dialogo. Del resto il capitolo è consacrato alla descrizione del periodo di riposo che, prima di un attacco importante, viene concesso a Lussu e alla sua brigata in un paesino ai piedi dell'altipiano: Vallonara. Il paesaggio campestre viene descritto come un vero e proprio *locus amoenus*. C'è perfino una scena di sapore pastorale: Lussu, passeggiando lungo i filari di una vigna, scopre uno dei suoi soldati intento ad amoreggiare con una giovane contadinella. È proprio in questo momento che si inserisce l'unico caso di discorso diretto del capitolo. Lussu non può fare a meno di essere toccato, come tutti (ufficiali e soldati), dalla bellezza di quell'ambiente e da quel periodo di pace che pare una boccata d'ossigeno dopo mesi di guerra, così egli regala dieci lire al soldato complimentandosi per la sua felicità:

“- Il capitano è fiero di vedere un suo soldato in così bella compagnia.” (UAA, 2014, p. 192.)

In questo capitolo specifico l'uso del discorso diretto non è necessario a causa della sua stessa natura: esso vuole essere la tranquilla descrizione di un periodo di distensione e di pace; una parentesi di felicità tra il caos e la violenza della guerra. Ovviamente essa terminerà in un baleno e le grida, gli ordini, i dialoghi tesi e veloci ritorneranno con violenza nel capitolo seguente<sup>35</sup>, con il ricominciare della guerra. Il

---

34 “Il nemico, il nemico, gli austriaci, gli austriaci!...Ecco il nemico ed ecco gli austriaci. Uomini e soldati come noi, fatti come noi, in uniforme come noi, che ora si muovevano, parlavano e prendevano il caffè [...] Strana cosa. Un'idea simile non mi era mai venuta in mente. Ora prendevano il caffè. Curioso! È perché non avrebbero dovuto prendere il caffè? Perché mai mi appariva straordinario che prendessero il caffè? [...]” UAA, 2014, p. 135.

35 UAA, 2014, cap. XXVIII, p. 194 e ss.

lettore verrà nuovamente trascinato nel vortice caotico, folle e incontrollabile delle battaglie, degli ordini senza senso, della disperazione e dell'impotenza che il giovane Lussu prova di fronte ad un corpo ufficiali completamente alienato e incapace.

Come abbiamo accennato in precedenza, la compattezza temporale del racconto viene rotta soltanto da alcuni interventi, brevissimi, del Lussu scrittore. In genere essi esprimono riflessioni dell'autore sulla memoria e su ciò che, attualmente, egli riesce a ricordare dei fatti vissuti. Eccone alcuni esempi:

“Anche adesso, a tanta distanza di tempo, mentre il nostro amor proprio, per un processo psicologico involontario, mette in rilievo, del passato, solo i sentimenti che ci sembrano i più nobili e accantona gli altri, io ricordo l'idea dominante di quei primi momenti. Più che un'idea, un'agitazione, una spinta istintiva: salvarsi.” (UAA, 2014, p. 41.)

“Quanto durasse quella nostra posizione, io non lo ricordo. In combattimento si perde la nozione del tempo, sempre.” (*Ibid.*, p. 72.)

“Io ho dimenticato molte cose della guerra, ma non dimenticherò mai quel momento.” (*Ibid.*, p. 79.)

“Io vedo ancora il mio buon amico, con un sorriso di bontà scettica, tirare, da una tasca interna della giubba, un grande astuccio di acciaio ossidato, copricuore di guerra, e offrirmi una sigaretta.” (*Ibid.*, p. 78.)

“Quanto tempo rimasero dritti, di fronte ai reticolati? Io non ne ho ricordo.” (*Ibid.*, p. 89.)

“Io ho impiegato molto tempo a descriverlo, ma esso doveva essersi svolto in meno d'un minuto.” (*Ibid.*, p. 109.)

“Io stesso che ho vissuto quegli istanti, non sarei ora in grado di rifare l'esame di quel processo psicologico. V'è un salto che io, oggi, non vedo più chiaramente. E mi chiedo ancora come, arrivato a quella conclusione, io

pensassi di [...]” (UAA, 2014, p. 138.)

In generale, in *Un anno sull'altipiano*, gli infiniti assoluti si situano soprattutto all'interno di frasi esclamative. Infatti, in un contesto militare, in cui i colpi di scena e i comandi inaspettati e illogici sono all'ordine del giorno, è molto frequente e naturale trovare un vasto uso esclamativo di questo tempo verbale. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare l'infinito non esprime mai un comando. Gli ordini, infatti, sono sempre costituiti da verbi imperativi. Riporto di seguito alcuni esempi di infiniti assoluti inseriti in esclamative, all'interno di discorsi diretti:

“- [...] Ignorare le nozioni più elementari!” (*Ibid.*, p. 142.)

“- Immaginare di far brillare la mina la notte di Natale!” (*Ibid.*, p. 159.)

“- [...] Non poter marciare con le proprie gambe! Dover faticare per sé e poi per il cavallo.” (*Ibid.*, p. 20.)

“- Ripiegare su monte Spill? -” (*Ibid.*, p. 47.)

“- Amare la guerra! -” (*Ibid.*, p. 52.)

Nel terzo esempio l'infinito assoluto si inserisce in una interrogativa ma il tono di quest'ultima è decisamente esclamativo. Questa frase, infatti, viene urlata dal capitano Canevacci che, furibondo, non accetta l'ordine di ripiegamento impartitogli da un suo superiore.

L'uso esclamativo dell'infinito assoluto è quello, da un punto di vista quantitativo, più consistente nell'opera di Lussu. Tuttavia possiamo notare che c'è anche un altro uso di questo verbo, ben più interessante anche se numericamente minore. In certi casi l'infinito assoluto, in Lussu come in Levi, conserva le sue caratteristiche proprietà “eternizzanti”. Esse si esprimono in tutta la loro forza soprattutto nei momenti di maggiore *pathos* e coinvolgimento emotivo. Riporto di seguito qualche esempio:

“Tirare così, a pochi passi, su un uomo...come su un cinghiale! [...] Condurre all'assalto cento uomini, o mille, contro cento altri o altri mille è una cosa. Prendere un uomo, staccarlo dal resto degli uomini e poi dire: «Ecco, sta' fermo, io ti sparo, io t'uccido» è un'altra. Assolutamente un'altra cosa. Uccidere un uomo, così, è assassinare un uomo.” (UAA, 2014, pp. 137-138.)

Il passo appena mostrato è tratto, ancora una volta, dal famoso capitolo XIX. Il pensiero di Lussu è giunto al proprio climax. Egli decide che non sparerà contro il giovane ufficiale austriaco. Egli ragiona in termini assoluti e gli infiniti esprimono perfettamente la portata di universalità che Lussu vuole conferire al proprio pensiero. Il tono, da concitato, si fa via, via più calmo, ragionato e sicuro. Il primo infinito assoluto si trova all'interno di un'esclamativa, resa ancora più forte dalla similitudine disumanizzante che paragona il giovane austriaco, inconsapevole, ad un cinghiale puntato da un cacciatore. Poi, il tono cambia. Lussu comincia a ragionare in modo sempre meno istintivo. Infatti, il cambiamento di tono coincide con l'impiego di figure quali il parallelismo e il chiasmo, volte a strutturare le frasi, quindi i pensieri di Lussu, in modo simmetrico e regolare. A livello macroscopico le teste dei due periodi successivi, il secondo e il terzo, si strutturano parallelamente: ad un infinito assoluto segue il complemento oggetto (“Condurre all'assalto cento uomini, o mille [...]” e “Prendere un uomo [...]”). Se analizziamo ciascuna delle due frasi separatamente possiamo trovare altre figure retoriche che le scandiscono. Il secondo periodo presenta, al proprio interno, un'altra struttura parallelistica che ordina la ripetizione degli aggettivi numerali: “[...] cento uomini, o mille, contro cento altri o altri mille”. Inoltre, se analizziamo la ripetizione di questi aggettivi numerali e quella del pronome indefinito “altri” possiamo notare la presenza del chiasmo: “cento altri”, “altri mille”. Il parallelismo ritorna nel penultimo periodo con la ripetizione della struttura: infinito assoluto + complemento oggetto + predicato nominale (“Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa.”). Il parallelismo raggiunge il proprio apice nella frase conclusiva degna, per brevità e potenza di effetto, di una *sententia* senecana. Il periodo è strutturato interamente dalla ripetizione della struttura: infinito assoluto + complemento oggetto (“Uccidere un uomo [...]”).



assassinare un uomo”).

Le caratteristiche fondamentali della vita di trincea vengono rese assolute ed ineluttabili dalla serie di infiniti assoluti che costituiscono il discorso che il sottotenente Montanelli rivolge a Lussu, nel XVI capitolo.

“- Bere e vivere. Cognac. Dormire e vivere e cognac. Stare all'ombra e vivere. E ancora cognac. E non pensare a niente. [...]” (UAA, 2014, p. 113.)

La ripetizione del verbo “vivere” e del sostantivo “cognac” alternati ad azioni banali come il “bere”, il “dormire”, lo “stare all'ombra” rendono perfettamente l'idea del tedio di un'esistenza costretta in un'angusta trincea. La vita si riduce a sopravvivenza. Essa è scandita nella sua varie parti da una sola costante: il cognac.

Tutto lo sconcerto che nasce dall'insensatezza e dalla brutalità della guerra viene espresso, nel discorso del tenente colonnello dell'osservatorio di Stoccarda (nel capitolo IV) da un assembramento di infiniti assoluti:

“Uccidersi senza conoscersi, senza neppure vedersi!” (*Ibid.*, p. 37.)

In un solo, breve, periodo ne troviamo ben tre: tutti in forma riflessiva. Come abbiamo notato nel caso precedente anche qui Lussu inserisce questo tempo verbale in una struttura parallelistica retta dall'infinito assoluto principale, “uccidersi”: congiunzione “senza” + infinito riflessivo.

Come abbiamo potuto vedere, l'uso dei tempi verbali in *Se questo è un uomo* e in *Un anno sull'altipiano* è profondamente diverso. Se nel primo troviamo un vivace variare dai tempi passati, al presente storico e, ancora, al presente del Levi scrittore, nel secondo ci troviamo di fronte ad un contesto temporale compatto e interamente orientato al passato. Le sole eccezioni sono costituite dagli sporadici commenti del Lussu scrittore.

L'uso del presente storico è uno strumento espressivo essenziale per Levi. Esso gli permette di concentrare il punto di vista negli occhi di un sé stesso prigioniero, di

rendere presente e immanente ciò che racconta e quindi, inevitabilmente, di coinvolgere il lettore. L'infinito assoluto è funzionale all'eternizzazione delle azioni che esprime. Esso ha la capacità di assolutizzare e rendere ineluttabile il significato semantico del verbo. Il largo uso che ne viene fatto da Levi deve essere letto proprio alla luce di queste sue caratteristiche. Si può, dunque, concludere che l'uso dei verbi in *Se questo è un uomo* è assolutamente funzionale alla massima resa espressiva e al massimo coinvolgimento del lettore.

Lussu, invece, per raggiungere questo scopo, non ricorre al dosaggio dei tempi verbali, bensì ad un uso massiccio dei discorsi diretti. L'orizzonte temporale dell'opera, infatti, è unitario: coerentemente situato nel passato. L'attualizzazione e il coinvolgimento del lettore vengono realizzati grazie alle vaste porzioni di dialogo. Chi legge, infatti, diventa una sorta di testimone dei discorsi che i vari personaggi tengono tra loro. È come se venisse catapultato all'interno del libro e assistesse in prima persona agli eventi narrati. Ovviamente ci sono altre tecniche che vengono utilizzate da Lussu per raggiungere questo scopo. A tal proposito basti ricordare l'esempio tratto dal capitolo XIX, interamente ambientato nella mente del Lussu personaggio.

Gli infiniti assoluti sono un elemento ben presente anche nella prosa lussiana. Generalmente essi vengono impiegati all'interno di frasi esclamative, spesso inserite in discorsi diretti. Non mancano, però, casi in cui gli infiniti assoluti vengono utilizzati in episodi particolarmente intensi, o all'interno di discorsi diretti "profondi" e morali. In tal caso essi potenziano le proprie caratteristiche eternizzanti ed assolutizzanti.

## CONCLUSIONE

Questo lavoro di analisi stilistica si era posto l'obiettivo di confrontare le prose delle due opere testimoniali principali di Primo Levi ed Emilio Lussu. Lo scopo finale era capire come i due autori hanno cercato di rispondere ai problemi comunicativi che la materia dei loro racconti gli poneva.

I due compiono la medesima scelta, testimoniare ciò che hanno vissuto, ma sotto l'influsso di impulsi differenti: una spinta catartica purificatrice che solo col tempo sarebbe diventata una forte coscienza testimoniale, per Levi, e un chiaro, meditato per anni, intento politico anti-fascista, per Lussu. Lo scopo di entrambi era dire la verità (verità intesa come racconto privo di qualsiasi retorica, patetismo o edulcoramento della realtà da loro vissuta). La difficoltà di comunicazione è data dalla natura stessa delle loro esperienze, difficilmente immaginabili per chi, come la maggior parte dei lettori, non le ha vissute in prima persona. Un problema comunicativo pone necessariamente un problema stilistico soprattutto per chi, come gli autori in questione, ha scelto di scrivere un'opera testimoniale. La scelta della forma da utilizzare è fondamentale: per rispondere alla problematica che si trovano a dover affrontare occorrono chiarezza, immediatezza ma anche una forte capacità espressiva che riesca a coinvolgere emotivamente il lettore. Levi e Lussu ne hanno consapevolezza e, entrambi, decidono di affrontare con lo stesso atteggiamento la materia del vissuto giungendo alle stesse scelte stilistiche di base. Ovviamente ognuno di essi piegherà i propri mezzi stilistici verso i fini più peculiari della propria opera (come, per esempio, un'ironia distruttiva nel caso di Lussu o la resa della disumanizzazione imperante del Lager, nel caso di Levi). Ciò che emerge è che, partendo da basi unitarie e comuni, i due autori specializzano poi le componenti del loro stile a seconda delle esigenze particolari della propria narrazione.

Entrambi hanno deciso di rispondere alle necessità di chiarezza e immediatezza scegliendo uno stile paratattico, scandito da una punteggiatura studiata, cesellata, che enuclea i sintagmi più importanti su cui deve concentrarsi l'attenzione del lettore. Entrambi prestano estrema attenzione e cura agli aspetti fonetico-ritmici delle parole. Essi, infatti, si dimostrano un mezzo discreto ma fondamentale per dare corpo a

determinati elementi e metterli in risalto all'interno della prosa. L'attenzione per la semantica è altissima: la scelta degli accostamenti di aggettivi (con altri aggettivi o con sostantivi) non è mai casuale e solo di rado risulta essere puramente sinonimica o convenzionale. La norma, infatti, è la ricerca di effetti di contrasto semantico, più o meno marcato, che in Levi si realizza soprattutto tramite l'uso dell'ossimoro, in Lussu tramite accostamenti inusuali e l'uso della sinestesia. Questa ricerca del contrasto semantico, rintracciabile anche nel forte uso delle antitesi, può essere spiegata pensando alla complessità, spesso e volentieri alla contraddittorietà, delle situazioni vissute dai due scrittori.

Levi è testimone di un mondo infero, paradossale nella sua natura caotica e insieme rigidamente organizzata. È un mondo privo di umanità, di morale, di inibizioni in cui si scatenano gli impulsi più primordiali, violenti e abietti dell'uomo ridotto a bestia. Il Lager è un mondo alla rovescia: i migliori (dal punto di vista morale) soccombono per primi, i peggiori restano a galla; quelli che hanno qualcosa più degli altri riceveranno altro, quelli che già non hanno nulla perderanno anche quel poco che possiedono.

Lussu ci descrive una realtà opposta rispetto a quella ufficiale e, in generale, a come essa dovrebbe essere. La guerra è diretta da un corpo ufficiali impreparato o caratterizzato da un fanatismo ideologico che sfiora il delirio. I superiori di Lussu non fanno mai le scelte tattiche che sarebbe necessario e logico fare e mandano alla morte inutilmente centinaia di uomini. Spesso puniscono i propri soldati senza un vero motivo, per il semplice gusto di farlo o per imporre regole di comportamento inesistenti e assurde. Alla fine del racconto nessuno dei pochi personaggi positivi mostratici da Lussu sopravvive: muoiono lo «Zio Francesco», il tenente Mastini, Santini e Avellini. Chi non muore impazzisce, come il colonnello Abbati. I pochi giusti, tra cui Lussu, si trovano sempre a dover lottare, completamente soli, contro il caos e la follia del mondo che li circonda, fino alla morte o allo smarrimento di sé.

La ricerca di effetti di contrasto e di frizione semantica prova a rendere conto della complessità, dell'insensatezza e dei paradossi della realtà vissuta dai due autori.

In genere, moltissimi elementi stilistici sono utilizzati in senso intensificante/rafforzativo e specificativo. È il caso degli avverbi (modificatori

dell'azione del verbo), delle costruzioni negative di senso affermativo e delle ripetizioni.

Per ognuno di questi elementi, però, ciascun autore sviluppa usi peculiari: in Levi gli avverbi si impregnano di valore semantico arrivando persino a modificare completamente e in modo decisivo interi periodi, in Lussu essi mantengono una funzione per lo più tradizionale, economica (specificando nel minor tempo e spazio possibile una qualità dell'azione) ma, talvolta, essi possono diventare uno dei tanti mezzi tramite i quali si esprime la raffinata ironia dell'autore. In Levi le costruzioni negative-affermative si specializzano verso la resa e l'assolutizzazione della disumanizzazione subita, dalle vittime, o scelta, dai carnefici, all'interno del Lager, in Lussu, nella maggior parte dei casi, esse mantengono un uso convenzionale (di limitazione di azioni, quantità e lassi temporali) a cui, però, si aggiunge un utilizzo (unico e specifico dell'autore) teso a isolare, decontestualizzare e quindi porre al centro dell'attenzione gli elementi (oggetti o personaggi) di cui la negativa-affermativa si fa portatrice. Anche le ripetizioni generalmente hanno una funzione enfaticizzante, spesso drammatizzante, ma in Levi esse possono anche assumere la funzione di nessi logici, in Lussu esse, come le negative-affermative, possono dare rilievo ad un particolare oggetto (fisico o astratto) o dare voce, ancora una volta, all'ironia. Metafore e similitudini hanno, per entrambi, un valore concretizzante e conoscitivo. Esse, mediante l'utilizzo di figuranti costituiti da oggetti di uso quotidiano e da animali, guidano la mente del lettore, indirizzandola verso immagini precise e facilmente comprensibili. Non manca un uso più puramente lirico di queste due figure retoriche ma esso resta minoritario in entrambe le opere. Partendo da un comune uso concretizzante Levi e Lussu sviluppano, anche in questo caso, altre personali modalità di utilizzo: in Levi la metafora e la similitudine si incanalano soprattutto nella resa dell'inumanità degli abitanti del Lager e del Lager in quanto tale. Anche Lussu le utilizza spesso e volentieri per rendere la disumanizzazione di certi personaggi ma esse possono anche diventare l'ennesimo mezzo tramite il quale si scatenano l'ironia e la satira.

In *Se questo è un uomo* l'uso dei tempi verbali è un aspetto stilistico fondamentale

della narrazione che implica, tramite il prevalere del presente storico, il maggior grado possibile di coinvolgimento del lettore. I fatti raccontati dal Levi deportato sono cristallizzati in un presente eterno e incorruttibile. Il lettore viene precipitato nel “complicato mondo infero”<sup>36</sup> del Lager e assiste in prima persona ai fatti, come se anch'esso ne fosse un testimone.

In generale, in quest'opera, l'uso dei tempi verbali è cangiante e variabile. Oltre al presente storico c'è il presente del Levi scrittore e il passato che caratterizza i capitoli più esterni del libro (il primo e l'ultimo). Inoltre, come abbiamo avuto modo di vedere, i passaggi dal presente al passato e viceversa innervano tutto il racconto, nonostante uno dei due predomini sempre sull'altro.

Alla complessità di Levi si contrappone la compattezza monolitica dei tempi al passato di Lussu. Si è visto, infatti, che per coinvolgere il lettore in modo decisivo Lussu ricorre ad un uso massiccio del dialogo (o, raramente, al flusso di coscienza) più che ai tempi verbali. Una caratteristica tipica del discorso diretto, infatti, è quella di riportare, anche nel contesto di una narrazione al passato, uno scorcio di presente, il presente dello scambio di battute che si verifica tra i personaggi. Esso si svolge sotto gli occhi del lettore che ne diventa quasi un testimone auricolare.

Potremmo essere tentati di affermare che la scelta narrativa di Lussu è, in questo senso, più “facile” e tradizionale rispetto a quella di Levi e che riuscire a giungere al medesimo grado di coinvolgimento e di attualizzazione ricorrendo poco all'uso dei dialoghi e giocando tutta la narrazione tra il presente storico, il presente dello scrittore e i tempi del passato è una scelta decisamente più complessa. Occorre fare qualche precisazione: La scelta di maneggiare i tempi verbali in modo così vivace e inusuale corrisponde ad una tendenza generale che troviamo ben presente nel Levi scrittore: la tendenza alla sperimentazione. Essa non si limita solo al campo verbale ma si espande a tutti i mezzi stilistici che egli decide di utilizzare. Ognuno di essi viene spinto al massimo delle sue potenzialità espressive, come ogni parola viene portata al massimo della sua potenza semantica.

Anche in Lussu non mancano esempi di sperimentalismo e di originalità. Basti pensare ai mille modi differenti con cui l'ironia può venire espressa o alle tecniche

---

36 SQU, 1997, p. 35.

messe in campo per isolare e dare rilievo a oggetti o personaggi protagonisti di una data scena. Nel complesso, però, rispetto a Levi Lussu pare comunque più orientato verso un utilizzo tradizionale di certe componenti stilistiche. È il caso degli avverbi, delle proposizioni negative-affermative e, appunto, della gestione dei tempi verbali. Credo che l'ossessiva attenzione per la semantica e l'atteggiamento complessivamente sperimentale di Levi possa essere spiegato analizzando un problema che, a differenza di Lussu, egli aveva dovuto affrontare; era il problema che si era posto a tutti gli intellettuali sopravvissuti ai campi di sterminio che, dopo la liberazione, avevano deciso di testimoniare: l'insufficienza della parola. Come si può descrivere l'inumano tramite un linguaggio che, proprio perché umano, non potrà mai essere in grado di esprimere ciò che umano non è?

“Noi diciamo «fame», diciamo «stanchezza», «paura», e «dolore», diciamo «inverno», e sono altre cose. Sono parole libere, create e usate da uomini liberi che vivevano, godendo e soffrendo, nelle loro case. Se i Lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato; e di questo si sente bisogno per spiegare cosa è faticare l'intera giornata nel vento, sotto zero, con solo indosso camicia, mutande, giacca e brache di tela, e in corpo debolezza e fame e consapevolezza della fine che viene.” (SQU, 1997, pp. 119-120.)

È questa, in fondo la grande ossessione di Primo Levi. Alla fine egli, a differenza di altri, sceglierà comunque di tentare la via di una comunicazione, seppur parziale e inadeguata. Egli prende coscienza dei limiti invalicabili del linguaggio umano ma decide che, a prescindere da questo, chi ha vissuto l'orrore del Lager e ha avuto la “fortuna” di sopravvivere ha il dovere di raccontare.

“[...] ognuno di noi reduci si comporta in un modo diverso, ma si possono delineare due categorie tipiche. Appartengono alla prima categoria quelli che rifiutano di ritornarvi, o addirittura di parlare di questo argomento; quelli che vorrebbero dimenticare, ma non ci riescono, e sono tormentati da incubi; quelli che invece hanno dimenticato, hanno rimosso tutto, ed hanno ricominciato a vivere da zero. Ho notato che in generale tutti questi sono individui che sono

finiti in Lager «per disgrazia», cioè senza un impegno politico preciso; per loro la sofferenza è stata un'esperienza traumatica ma priva di significato e di insegnamento, come un infortunio o una malattia: il ricordo è per loro un qualcosa di estraneo, un corpo doloroso intruso nella loro vita, ed hanno cercato (o ancora cercano) di eliminarlo. La seconda categoria è invece costituita dagli ex prigionieri «politici», o comunque in possesso di una preparazione politica, o di una convinzione religiosa, o di una forte coscienza morale. Per questi reduci, ricordare è un dovere: essi non vogliono dimenticare, e soprattutto non vogliono che il mondo dimentichi, perché hanno capito che la loro esperienza non è stata priva di senso, e che i Lager non sono stati un incidente, un imprevisto della Storia.” (SQU, 1997, p. 185.)

Lussu non fu mai posto di fronte a questo tipo di problema. Non dovette mai misurarsi con un'insufficienza linguistica. Egli condivideva con Levi i problemi che derivano dalla scelta di scrivere un'opera di testimonianza che racconta verità scomode ma non aveva mai dovuto misurarsi con la possibilità di non riuscire a spiegarsi. Lussu, come Levi, doveva affrontare un problema comunicativo che implicava precise scelte stilistiche: come far immaginare a qualcuno che non ha mai vissuto la guerra che cos'è una guerra? E come ci si sente quando essa diventa la propria quotidianità? Cosa si prova vedendo morire un compagno? Sono certamente situazioni estreme e difficili da spiegare (come abbiamo più volte sottolineato) a chi non le ha vissute ma per quanto esse possano situarsi ai limiti dell'umano, tuttavia, non scavalcano tali limiti. Levi, invece, si trova a dover affrontare un mondo che ha superato ampiamente i confini dell'umanità. La disumanizzazione del Lager non agisce solo verso il “nemico”, l'ebreo, il deportato, ma anche verso il carnefice stesso che, incapace di riconoscere nell'altro un proprio simile, perde qualsiasi residuo di umanità. Lo stesso Levi, nell'*Appendice a Se questo è un uomo*, ci spiega la differenza sostanziale esistente tra la guerra e i campi di concentramento:

“Ora, nessun uomo normale potrà mai identificarsi con Hitler, Himmler, Goebbels, Eichmann e infiniti altri. Questo ci sgomenta, ed insieme ci porta sollievo: perché forse è desiderabile che le loro parole (ad anche, purtroppo, le



loro opere) non ci riescano più comprensibili. Sono parole ed opere non umane, anzi, contro-umane, senza precedenti storici, a stento paragonabili alle vicende più crudeli della lotta biologica per l'esistenza. A questa lotta può essere ricondotta la guerra: ma Auschwitz non ha nulla a che vedere con la guerra, non ne è un episodio, non ne è una forma estrema. La guerra è un terribile fatto di sempre: è deprecabile ma è in noi, ha una sua razionalità, la «comprendiamo». Ma nell'odio nazista non c'è razionalità: è un odio che non è in noi, è fuori dell'uomo, è un frutto velenoso nato dal tronco funesto del fascismo, ma è fuori ed oltre il fascismo stesso.” (SQU, 1997, pp. 197-198.)

“Inoltre, fino al momento in cui scrivo, e nonostante l'orrore di Hiroshima e Nagasaki, la vergogna dei Gulag, l'inutile e sanguinosa campagna del Vietnam, l'autogenocidio cambogiano, gli scomparsi in Argentina, e le molte guerre atroci e stupide a cui abbiamo in seguito assistito, il sistema concentrazionario nazista rimane tuttavia un *unicum*, sia come mole sia come qualità. In nessun altro luogo e tempo si è assistito ad un fenomeno così impreveduto e così complesso: mai tante vite umane sono state spente in così breve tempo, e con una così lucida combinazione di ingegno tecnologico, di fanatismo e di crudeltà.”<sup>37</sup>

Oggi gli studi sulla Shoah, sulla sua natura e sulla memoria che da essa si è formata, proliferano. Gli studiosi, per lo più, si interrogano sul simbolismo della Shoah, sul fatto che essa sia diventata, per gli occidentali, il sinonimo del male assoluto, del punto più basso a cui l'uomo e la sua stessa umanità siano potuti giungere. Alcuni cercano di relativizzare, in qualche modo, quanto è accaduto, sottolineando il fatto che l'annientamento dei campi è stato un fenomeno storico che ha interessato solo l'occidente e che in altre parti del mondo e in altre epoche si sono verificati genocidi altrettanto organizzati e violenti. Fermo restando l'entità della tragedia essi cercano, insomma, di toglierle quell'alone di “unicità”, di “irripetibilità” che l'ha sempre ammantata<sup>38</sup>.

---

37 LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, in Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, p. 1005.

38 Tra le tante opere a riguardo segnalo: *Parler des camps, penser les génocides*, textes réunis par Catherine Coquio, Paris, Éditions Albin Michel, 1999; *Des témoins aux héritiers – L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, sous la direction de Lube Jurgenson et Alexandre Prostojevic, Paris, Petra, 2012; *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire*, Georges Bensoussan,

Al di là di tutte queste considerazioni, più o meno utili e più o meno legittime, una cosa è certa: Levi riteneva realmente la Shoah il punto più basso a cui l'umanità nel suo complesso potesse essere giunta. Di più: i Lager si erano spinti al di là di ciò che può essere definito “umano”; erano stati creati da uomini che non avevano più nulla di umano e, di conseguenza, erano entità non umane. Capire il punto di vista di Levi a riguardo è essenziale per spiegare la sua opera e, nel nostro caso, lo stile da lui adottato per crearla.

Personalmente credo che Levi avesse ragione ad identificare una differenza tra la natura della guerra e quella dei campi di concentramento. Essa può riassumersi in una frase pensata e poi scritta da Lussu nel passaggio forse più intenso del suo libro:

“Condurre all'assalto cento uomini, o mille, contro cento altri o altri mille è una cosa. Prendere un uomo, staccarlo dal resto degli uomini e poi dire: « Ecco, sta' fermo, io ti sparo, io t'uccido » è un'altra. È assolutamente un'altra cosa. Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa. Uccidere un uomo, così, è assassinare un uomo.” (UAA, 2014, pp. 137-138.)

Ovviamente Lussu non pensò ai campi di concentramento quando scrisse queste parole. Tuttavia credo che esse riassumano perfettamente la differenza di cui abbiamo appena parlato. Il giovane Lussu che tiene sotto tiro un altrettanto giovane ufficiale austriaco percepisce che c'è uno scarto (più o meno esplicito) tra il fare la guerra e il decidere a proprio piacimento della vita o della morte di un altro essere umano. È la differenza che corre tra un'azione se non proprio “umana” almeno giustificabile, come l'uccisione del proprio nemico in base ad un impulso di autoconservazione e, invece, l'assassinio premeditato. Del resto, i Lager furono proprio questo: uno sterminio voluto e organizzato nei minimi dettagli che ha imposto l'arbitrio di alcuni sull'arbitrio e sulla vita di altri.

La complessità che deriva dal tentare di spiegare, o anche solo di descrivere, la natura dei campi di concentramento è, credo, ciò che ha spinto Levi a piegare la forma della sua scrittura ai limiti delle sue potenzialità espressive. Era un'urgenza che Lussu, per il contenuto stesso della sua opera, conobbe con un'intensità differente.

---

département de la Librairie Arthème Fayard, Mille et une nuits, octobre 2003.

Quest'analisi ha preso in esame due figure accomunate dalla stessa scelta di campo: testimoniare ciò che avevano vissuto. Entrambi gli autori si pongono in modo oggettivo e onesto nei confronti del lettore: nelle rispettive introduzioni sottolineano il fatto che ciò che racconteranno si basa su ricordi personali, figli di una memoria non infallibile. Entrambi sono spinti dal desiderio di dire la verità sulle esperienze che hanno vissuto, per strapparle alle strumentalizzazioni passate (Lussu) o a quelle future (Levi). I nostri due autori si pongono, insomma, dietro la stessa “barricata”, quella di chi racconta verità scomode, rifiutandosi di servire poteri politici basati sulla menzogna, come Lussu, o di tacere e dimenticare, come Levi.

Credo che sarebbe di grande interesse estendere un'analisi stilistico-comparativa di questo tipo anche a coloro che stavano nella “trincea” opposta. Questo aiuterebbe a capire come varia lo stile di chi decide di parlare, letterariamente o in altro modo, dei medesimi fatti da un certo punto di vista piuttosto che da un altro. Chi ha obbiettivi diversi sceglie mezzi diversi per esprimere il proprio messaggio. Una ricerca di questo tipo avrebbe il vantaggio di scavalcare un'analisi puramente letteraria e stilistica e spingersi verso gli aspetti e le considerazioni sociologiche e storiche che da essa potrebbero essere tratte. Essa potrebbe fornirci un tassello in più per comprendere come la società dell'epoca, intellettuale e non, percepì i fatti che stava vivendo e come ne parlò, in che termini e in che modi.

Per quanto riguarda prospettive di lavoro immediate mi pare importante considerare il fatto che l'attuale momento storico in cui ci troviamo ha riportato all'attenzione, sia degli specialisti che dei non specialisti, i fatti della Grande guerra. Il centenario del primo conflitto mondiale comincia quest'anno e si prolungherà, ovviamente, fino al 2018. Questo comporterà certamente una grande “rifioritura” delle ricerche e degli studi (storici, sociologici, letterari etc.) in proposito. Sarebbe un momento ideale per condurre un'analisi di questo tipo poiché ci si potrebbe appoggiare anche sui nuovi contributi che questo centenario potrà stimolare.



## BIBLIOGRAFIA

Bensoussan G., *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire*, département de la Librairie Arthème Fayard, Mille et une nuits, octobre 2003.

Bocelli A., *L'altipiano di Lussu*, in “Il Mondo”, 14 febbraio 1961, p. 8.

Cases C., *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, in Ferrero E. (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997.

Coquio C. (a cura di), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Éditions Albin Michel, 1999.

Jurgenson L. e Prostojevic A. (a cura di), *Des témoins aux héritiers – L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Petra, 2012.

Luperini R., *Il Novecento, apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, tomo II, Torino, Loescher editore, 1985.

Lussu E., *La difesa di Roma*, a cura di Ortu G.G. e Plaisant L.M., Sassari, Editrice Democratica Sarda, 1987.

Lussu E., *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi, 2014.

Matt L., *Aspetti linguistici della poesia di Emilio Lussu*, in “Studi linguistici italiani”, n°1, Roma, Salerno, 2009, pp. 88-103.

Mengaldo P.V., *Lingua e scrittura in Levi*, in Ferrero E. (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997.

Mileschi C. (a cura di), *Les écrivains italiens et la Grande Guerre*, Presses universitaires de Paris ouest, Paris, 2010.

Muoni L., *Spunti critici per un definizione dello stile di Amilio Lussu*, in Orrù E. e Rudas N. (a cura di), *L'uomo dell'altipiano, riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, Tema, Cagliari, 2003.

Neiger, A. (a cura di), *Primo Levi, il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare*, Atti del convegno Trento, 14 maggio 1997, Fossombrone (Pesaro), Metauro Edizioni, 1998.

Primo L., *Conversazioni e interviste*, a cura di Belpoliti M., Torino, Einaudi, 1997.

Primo L., *Opere*, a cura di Belpoliti M., introduzione di Del Giudice D., voll. I-II, Torino, Einaudi, 1997.

Ranchetti M. e Avanzinelli M. (a cura di), *La Sacra Bibbia, tradotta in lingua italiana e commentata da Giovanni Diodati*, I Libri del Vecchio Testamento, tomo I, Milano, Mondadori, 1999.

Salvestroni S., *Emilio Lussu scrittore*, Firenze, La nuova Italia, 1974.

Sanna P., *Emilio Lussu scrittore*, Padova, Liviana editrice in Padova, 1965.

Segre C., *Lettura di "Se questo è un uomo"*, in Ferrero E. (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997.

Tesio G., *Su alcune aggiunte e varianti di "Se questo è un uomo"*, in "Studi Piemontesi", novembre 1977, vol. VI, fasc. 2, pp. 270-279.

Tesio G., *Tutta l'odissea in un quaderno*, in "La Stampa – Supplemento", 9 febbraio

1997.

Todero F., *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*, in Orrù E. e Rudas N. (a cura di) *L'uomo dell'altipiano, riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, Tema, Cagliari, 2003.

Traverso E., *Auschwitz e gli intellettuali, La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 2004.

Trentin S., *Un anno sull'altipiano (Da "Giustizia e Libertà", anno V, numero 20, Parigi 20 maggio 1938)*, in Orrù E. e Rudas N. (a cura di), *L'uomo dell'altipiano, riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, Tema, Cagliari, 2003.

Vial É., De Capitani Bertrand P., Mileschi C. (a cura di), *Emilio Lussu (1890-1975), politique, histoire, littérature et cinéma*, Publication de la MSH-Alpes, Grenoble, 2007.

## RÉSUMÉ DES MOTS-CLÉS

Ce mémoire est constitué par une analyse stylistique comparative entre *Se questo è un uomo* de Primo Levi et *Un anno sull'altipiano* d'Emilio Lussu.

Il s'agit des deux ouvrages italiens les plus importants qui nous témoignent la Première et la Deuxième guerre mondiale.

J'ai étudié les moyens stylistiques que ces deux écrivains ont choisis pour aborder la problématique du témoignage et de la transmission de la mémoire.

Analyse stylistique / Analisi stilistica, Première guerre mondiale / Prima guerra mondiale, Deuxième guerre mondiale / Seconda guerra mondiale, Primo Levi, Emilio Lussu, *Se questo è un uomo* / *Si c'est un homme*, *Un anno sull'altipiano* / *Une année sur le haut plateau*, Témoignage / Testimonianza, Mémoire / Memoria.







### Déclaration anti-plagiat

Document à scanner après signature  
et à joindre au mémoire électronique

#### DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : FILIPPINI..... PRENOM :.....LUCREZIA.....

DATE : 03/06/2019..... SIGNATURE :